





ثمن العـدد

البحرين	دينار بحريني
دول مجلس التعاون	٥ دولارات أمريكية أو ما يعادلها
جمهورية مصر العربية	١ دولار أمريكي أو ما يعادله
الدول العربية الأخرى	٨ دولارات أمريكية أو ما يعادلها

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة مرتين في السنة، ويدفع الاشتراك بالدينار البحريني أو ما يعادله ويرسل إلى

مجلة العلوم الإنسانية - كلية الآداب - جامعة البحرين - ص.ب: ٣٢٠٣٨

الرجاء اعتماد اشتراكي في المجلة ولمدة:

☐ سنة واحدة ☐ سنتين

للأفـــراد

البحرين:	☐ سنة واحدة ٣ د.ب	☐ سنتان ٦ د.ب
البلاد العربية:	☐ سنة واحدة ٥ د.ب	☐ سنتان ١٠ د.ب
الدول الأخرى:	☐ سنة واحدة ٧ د.ب	☐ سنتان ١٤ د.ب

للمؤسسات

البحرين والبلاد العربية:	☐ سنة واحدة ٤ د.ب	☐ سنتان ٨ د.ب
الدول الأخرى:	☐ سنة واحدة ٨ د.ب	☐ سنتان ١٦ د.ب

تدفع الاشتراكات إما بشيك لأمر مجلة العلرم الإنسانية - كلية الآداب - جامعة البحرين على أحد المصارف البحرينية أو بتحويل مصرفي إلى حساب رقم (٢٠٨٠٠٥٨٨) لدى بنك البحرين الوطني

اسم المشترك وعنوانه

الاسم: .... المهنة: ....

العنوان: ....







الهيئة الاستشارية







قواعد النشر بالمجلة

ترحب مجلة العلوم الإنسانية بنشر الأبحاث والدراسات العلمية المتخصصة ذات الصلة باللغويات، والأدب والنقد المقارن، والدراسات الفكرية والفلسفية، والاجتماع، والتاريخ، والجغرافيا والتربية وعلم النفس، والفنون والتراث الشعبي والإنثروبولوجيا، والآثار، وذلك وفقًا للقواعد الآتية:

أولاً : قواعد عامة :

١- تنشر المجلة الأبحاث والدراسات الأكاديمية الأصيلة، وتقبل للنشر فيها الأبحاث المكتوبة باللغة العربية، أو اللغة الإنجليزية التى لم يسبق نشرها، وفي حالة القبول يجب ألا تنشر المادة في أي دورية أخرى دون إذن كتابي من رئيس التحرير.

٢- تنشر المجلة الترجمات، والقراءات ومراجعات الكتب، والتقارير، والمتابعات العلمية حول المؤتمرات، والندوات، والنشاطات الأكاديمية المتصلة بحقول اختصاصها، كما ترحب بالمناقشات الموضوعية لما ينشر فيها، أو في غيرها من المجلات، والدوريات، ودوائر النشر العلمي.

٣- ترحب المجلة بنشر ما يصل إليها من ملخصات الرسائل الجامعية (التى تمت مناقشتها وإجازتها) في حقول العلوم الإنسانية شريطة أن يكون الملخص من إعداد صاحب الرسالة.

٤- يلتزم الباحث بإرسال ملخصين بالعربية والإنجليزية للبحوث والدراسات على ألا يزيد عدد كلمات كل منها على ٠٠٢ كلمة.

٥- ترسل البحوث مطبوعة على IBM text only مصححة بصورتها النهائية على Disk خاص يتضمن البحث، والخلاصة باللغتين العربية والإنجليزية. ويمكن إرسالها بصورة attache file إلى البريد الإلكتروني للمجلة.

٦- توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية – جامعة البحرين
ص. ب: ٨٣٠٢٣ – فاكس: ٧١ ٥٥٦٩٤٤
هاتف: ٧١ ٩٢٤٨٣٤ – ٧١ ٣٢٤٨٣٤

ثانياً : الأبحاث :

١- يقدم الأصل مطبوعاً على الحاسوب على ألا تزيد عدد صفحات البحث على ٠٤ صفحة مطبوعة ومراجعة مراجعة دقيقة، على أن ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بما في ذلك الجداول، والأشكال.

٢- تطبع الجداول، والصور، واللوحات على أوراق مستقلة، ويشار في أسفل الشكل إلى مصدره، أو مصادره، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٣- يذكر الباحث اسمه وجهة عمله على ورقة مستقلة، ويجب إرفاق نسخة من السيرة العلمية إذا كان الباحث يتعاون مع المجلة للمرة الأولى، وعليه أن يشير فيما إذا كان البحث قد قدم إلى مؤتمر،





أو ندوة وأنه لم ينشر ضمن أعمال المؤتمر، كما يشار إلى اسم أية جهة علمية، أو غير علمية، قامت بتمويل البحث، أو المساعدة على إعداده.

٤- يمنح الباحث نسختين من العدد الذي يتضمن بحثه بالإضافة إلى خمس (٥) مستلات من المادة، كما يمنح أصحاب المناقشات، والمراجعات والتقارير، وملخصات الرسائل الجامعية نسخة من العدد الذي يتضمن مشاركاتهم.

ثالثاً: المصادر والحواشي:

١- يشار إلى جميع المصادر بأرقام الحواشي التي تنشر في أواخر البحث، ويجب أن تعتمد الأصول العلمية المتعارفة في التوثيق والإشارة بحيث تتضمن: اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، أو المقال، واسم الناشر، أو المجلة، ومكان النشر إذا كان كتابًا، وتاريخ النشر، والمجلد، والعدد، وأرقام الصفحات إذا كان مقالاً.

٢- يزود البحث بقائمة للمصادر منفصلة عن الحواشي، وفي حالة وجود مصادر أجنبية تضاف قائمة بها منفصلة عن قائمة المصادر العربية، ويراعى في إعدادها الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.

رابعاً: إجازة النشر:

يتم إبلاغ أصحاب المساهمات بتسلم المادة خلال أسبوعين من تاريخ التسلم، مع إخطارهم بقبولها للنشر، أو عدم القبول بعد عرضها (في حالة البحوث) على محكمين، تختارهم المجلة على نحو سري. أو بعد عرضها على هيئة التحرير (في حالة المساهمات الأخرى). وللمجلة أن تطلب إجراء تعديلات شكلية، أو شاملة على البحث قبل إجازته.

العنوان: مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين.

ص. ب: ٣٢٠٣٨ مملكة البحرين.

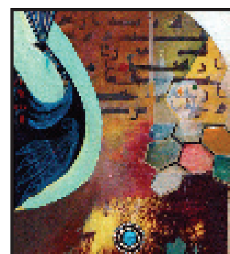
هاتف: رئيس التحرير ٧١ ٩٢٤٨٣٤ ـ ٧١ ٣٢٤٨٣٤ - فاكس: ٧١ ٥٥٦٩٤٤

البريد الإلكتروني: e-mail: hssj@admin.uob.bh

الموزع في البحرين والوطن العربي: مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص. ب: ٣٢٣٢ - المنامة - مملكة البحرين

هاتف: ٧١ ١١١٥٢٧ - فاكس: ٧١ ٣٦٧٣٢٧



المحتويات

الأبحاث

المحور: دراسات لسانية

مجلة العلوم الإنسانية

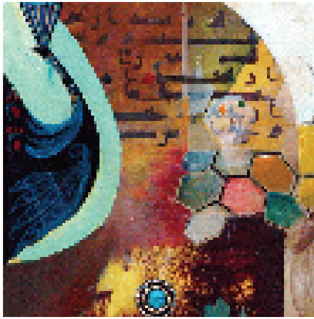
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

العدد 15 - شتاء 2007

قراءات ومراجعات

ملخصات الدكتوراه





لوحة الغلاف

للفنان: عبدالكريم العريض

مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

الأبحـــاث

- حيازة الأراضي في فلسطين العثمانية وآثارها الاقتصادية والاجتماعية 1858-1914

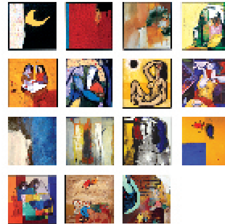
د. محمد ماجد الجزماوي

- حيازة الأراضي في فلسطين العثمانية وآثارها الاقتصادية

د. محمد ماجد الجزماوي

- حيازة الأراضي في فلسطين

د. محمد ماجد الجزماوي



الأبحـــاث

الخطاب الصحافي السعودي
دراسة تحليلية لتعددية الرؤية المجتمعية

د. علي بن شويل القرني*

الملخص

تتناول هذه الدراسة في عمومها تحليل الخطاب الإعلامي السعودي من خلال قراءة الفكر وتحليل المعرفة لما تجسده وسائل الإعلام وتزخر به من عرض مواقف وطرح آراء وتبني سياسات وصياغة استنتاجات. وتحديدا تقدم الدراسة تحليلا لمدى تفاعل وسائل الإعلام – والصحافة خاصة – مع الأحداث الكبرى التي مر بها العالم قبل وبعد أحداث 11 سبتمبر، ومرت بها المملكة خلال الثلاثة الأعوام الماضية، وخصوصا تفاعل الاعلام مع تداعيات أحداث مايو (المعروفة بتفجيرات الرياض) التي مثلت بداية مرحلة جديدة في التفكير السعودي على كافة المستويات.

عرضت هذه الدراسة لتحليل مضمون لصفحات الرأي في صحيفتي الرياض والوطن بشكل خاص، باعتبارهما نموذجا للصحافة السعودية، وذلك للتعرف على صناعة الرأي السعودي سواء على شكل افتتاحيات صحافية، او مقالات لكتاب الأعمدة، او لرسائل واستجابات مقالية من طرف المسئولين، او عبر رسائل القراء في هاتين الصحيفتين. كما بنت الدراسة على استنتاجات أخرى لأبحاث عن مختلف وسائل الإعلام السعودي خلال هذه المرحلة او في فترات زمنية سابقة.

وأوضحت الدراسة ان السنوات الأخيرة شهدت تبلور خطابين رئيسين احدهما ليبرالي يمثل الإتجاهات الإنفتاحية في المجتمع ، والآخر خطاب وسطي معتدل يتبنى عملية التغيير وفق ثوابت المجتمع وتقاليده وعاداته الإجتماعية. كما أشارت الدراسة الى أن المؤسسات الإعلامية لا تزال تعيش في كنف المؤسسات السياسية وذلك للنسبة الكبيرة من الإحالات المرجعية الى المؤسسات السياسية، رغم الإنفتاح العام في المجتمع والتطور المؤسسي ونمو مؤسسات المجتمع المدني. كما شهدت الفترة التي أعقبت أحداث مايو ترتيبا مختلفا للموضوعات والقضايا الداخلية والخارجية، فقد زاد الإهتمام بقضايا المرأة والبطالة وبعض المؤسسات الدينية، كما أن الإهتمام بالقضية الفلسطينية لا يزال يحتل مساحة طاغية من إهتمام الرأي العام الإعلامي السعودي.

***استاذ الإعلام المشارك بجامعة الملك سعود**

The Saudi Press Discourse
An Analysis Study of Societal Pluralism

Dr. Ali Shwel Al-Karni

Abstract

This study aims at understanding the Saudi media discourse, and in particular the study seeks to analyze the newspapers articles during three years (2000-2003), before and after the 9/11 events, and including the terrorist incidents that started in Saudi Arabia in May, 2003. The main objectives of the study are to analyze the characteristics of the Saudi discourse during these critical events; and to explore the possibility of the existence of pluralistic opinions and perspectives on domestics and international issues.

The most interesting findings of the present study are the formation of a liberalistic discourse along a very long standing conservative discourse. The content analysis of two leading Saudi daily newspapers - Al-Riyadh and Al-Watan - reveals two major discourses in the Saudi newspapers, reflected in editorials, articles, and letters to editors.

المقدمة

كان الخطاب محور العديد من الدراسات العربية التي نشطت خلال العقود الماضية. وقليل منها وظف هذه المنهجية لدراسات الخطاب الإعلامي، وتحديد سماته ومكوناته. ومعظم هذه الدراسات ترتكز على تحليل واقع الوعي في التاريخ العربي من خلال النتاج الفكري والإتجاهات العلمية المتمثلة في الكتب والمؤلفات. أما هذه الدراسة فترتكز على قراءة الفكر وتحليل المعرفة من خلال ما تجسده وسائل الإعلام، وما تزخر به من طرح آراء وتبني مواقف من خلال مساحات الراي التي تفرد لها وسائل الاعلام مساحة كبيرة من الإهتمام والإبراز.

وتمثل هذه الدراسة طرحا علميا لتناول دراسات تحليل الخطاب الاعلامي. وتبرز أهمية هذا التناول لما يمليه هذا الموضوع من افرازات على مؤسسات الاعلام المقروء والمسموع والمرئي، ولما يحمله هذا الخطاب من تداعيات سياسية واجتماعية وثقافية تؤثر وتتأثر بشكل مباشر بما تواجهه المملكة العربية السعودية من أحداث دولية واقليمية ومحلية.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة في كونها تأتي لتسجل تفاعلات وسائل الاعلام عامة والصحافة خاصة مع الأحداث الكبرى التي مر بها العالم قبل وبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وكذلك الأحداث التي مرت بها المنطقة العربية من مشكلة عراقية الى استمرار مشكلة فلسطينية، وتداعيات ذلك على الشأن المحلي في المملكة العربية السعودية. كما أن المملكة مرت بأحداث غير عادية منذ مايو عام2003م وذلك باكتشاف خلايا ارهابية استخدمت العنف أداة للتعبير عن مواقفها، وسعت الى إثارة البلبلة وعدم الإستقرار مما نتج عنه تداعيات جديدة في الساحة المحلية، افرزت خطابا اعلاميا واجتماعيا وسياسيا يدعو الى الشفافية والإنفتاح والتسامح. وتسعى هذه الدراسة الى تقصي تفاعلات هذه الأحداث مع وسائل الاعلام السعودية وتحديدا وسائل الاعلام المطبوع، حيث تم تحليل مضمون صفحات الرأي في عينة من الصحف السعودية لتحقيق هذا الهدف. وتحديدا تسعى هذه الدراسة الى الإجابة عن

تساؤلين رئيسين، هما:

1. ما السمات العامة التي يتسم بها الخطاب الإعلامي السعودي، وتحديدا الخطاب الصحافي، خلال الفترة الزمنية للدراسة التي اشتملت على أحداث كبرى في العالم والمنطقة العربية..؟
2. هل توجد تعددية فكرية في الخطاب الصحافي السعودي من خلال مقالات الرأي، وتحديدا هل يوجد خطاب ليبرالي واضح الى جانب الخطاب المحافظ الذي تتسم به وسائل الإعلام السعودية؟

دراسات تحليل الخطاب

بدأ الاهتمام باللسانيات كتاريخ ومقارنة مع بداية القرن التاسع عشر. كما كانت البنيوية مع بداية القرن العشرين البديل الجديد لدراسة الخطابة. وقد أوضح فان دايك Van Dijk أن تضائل الاهتمام بالخطابة أدى إلى بروز حقول جديدة من العلوم الاجتماعية والإنسانية، وبالتالي إلى انبثاق منهجية ونظرية تحليل الخطاب. وعلى الرغم من تداخل العلوم وتراكم المعرفة الإنسانية إلا أنه يمكن إرجاع البدايات الأولية لتحليل الخطاب في العصر الحالي إلى منتصف عقد الستينيات من القرن العشرين. فقد أفردت مجلة الاتصال Communication الفرنسية عام 1964 عدداً خاصاً ساهم فيه عدد من الباحثين الذين وضعوا الأسس الأولية لمشروع تحليل الخطاب. وأشار فان دايك إلى أنه في نفس الفترة تقريباً كان هناك اهتمام مشابه في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث صدر كتاب هايمز Hymes اللغة في الثقافة والمجتمع عام 1964. وعلى الرغم أن مصطلحي الخطاب والنص لم يسيطرا على هذا العمل، إلا أنه ظهر توجه إلى موضوع الخطابة والاتصال التي تطورت فيما بعد إلى تحليل خطاب اثنوجرافيا الكلام، وقد كان للتفاعل بين اللسانيات البنيوية والانثروبولوجيا أثره المفيد في توليد الاهتمامات لدراسة استخدامات اللغة والخطاب وأشكال الاتصال. ومما يدل على

هذا التلاحم مساهمة عدد من الباحثين الاجتماعيين والانثروبولوجيين واللغويين في هذا الاتجاه أمثال مالينوسكي، بواز، جرينبرج، ليفي شتراوس، سابير، فيرث، وغيرهم. وهكذا نشأت مدرسة علم اجتماع اللغة في شكله الجديد والذي أخذ يركز على السياق الاجتماعي والثقافي والتاريخي إضافة إلى اهتمامها بالخطاب والفنون اللغوية الأخرى.

يهدف تحليل الخطاب، كما أشار إلى ذلك فان دايك (1988)، إلى إعطاء وصف صريح ومنظم للوحدة اللغوية تحت الدراسة. وهناك بعدان لهذا الوصف، هما النص text والسياق context، حيث يتوجه النص لبنيات الخطاب على عدد من مستويات الوصف، بينما يقوم البعد السياقي بمهمة ربط هذه البنيات بعدد من سمات وخصائص السياق الإدراكية والاجتماعية والثقافية. إن الكلمات ومعانيها ودلالاتها داخل اللغة تتغير من خطاب إلى خطاب آخر. وهذا بعكس ما تنادي به البنيوية السوسرية، حيث ترى بأن اللغة (إنجليزية كانت أو فرنسية أو صينية أو عربية) عادة ما تكون متجانسة.. وكلنا نتكلم نفس اللغة التي تخضع لنظام واحد هو الذي يحدد طبيعة المعاني وأشكال الصوتيات اللغوية المستخدمة. والخطاب لا ينفي وجود نظام عام في اللغة، ولكنه يرفض فكرة أن يكون في اللغة نظام واحد فقط، بل تتعدد الأنظمة بتعدد الخطابات التي تفرزها تلك اللغة (Macdonell،1986). ومن أهم أساسيات الخطاب هو أن المعاني تتولد من مبدأ الاختلاف القائم في المجتمع، وهذا ما يؤكده بيتشو من أن الخطابات المتعددة تخلق معها أنظمة متعددة، أيضاً.

وتقوم المؤسسات الاجتماعية بإنتاج عدد من الأساليب (للتفكير) والطرق (للتعبير عنها) في مجالات معينة في الحياة العامة في المجتمع وذات ارتباط بطبيعة ومكانة هذه المؤسسات. يتمثل هذا الإنتاج في عدد من العبارات والمصطلحات والتصريحات التي تقوم بتعريف ووصف وتحديد المقبول وغير المقبول أو الممكن والمستحيل اجتماعياً، على مستوى ماذا يجب أن يقال وكيف يمكن أن يقال (Kress،1985). ولهذا فإن موضوعات مثل الجنس والسلطة والعلم والأسرة لها خطاباتها الخاصة (Muecke،1983)،

ونضيف إلى ذلك أن هناك خطابات في السياسة والثقافة والدين والطب والإعلام والأدب وغير ذلك من العلوم والاهتمامات الإنسانية، فكل مجال له خطابه الخاص، الذي يكون قد نشأ من قربه أو بعده من مؤسسة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية، وجاء كردة فعل لها.

إن الأزمة اوالصراع هي التي عادة ما تساعد على تكوين الخطاب وصياغة مفرداته وتحديد اتجاهه.. ولهذا جاءت أزمة الخليج وأزمة الحادي عشر من سبتمبر على سبيل المثال -وقبلهما وبعدهما أزمات أخرى- بتداعيات مختلفة على كافة الأصعدة لتخلق لنا أكثر من خطاب .. ولا زلنا بعد أكثر من عقد زمني مر على أزمة حادة مثل التي حدثت في حرب الخليج الثانية نعيش إرث انشطار المؤسسات العربية التي أفرزتها لنا التعددية في خطابنا السياسي والاجتماعي.. وتشير أدبيات الخطاب إلى أن المؤسسات الاجتماعية بكافة أشكالها ومختلف مستوياتها هي التي تلبس لنا المعاني والدلالات على الكلمات والمصطلحات وتنشئ لنا مفردات جديدة وقيماً مسيسة ومعاني مشبعة بالمواقف ودلالات مؤدلجة.. وهكذا ينشأ لدينا خطاب جديد يلوكه الإعلام وتجتره المؤسسات ويفلسفه المثقفون.. ويبدأ هذا الخطاب في النمو حتى يصبح بالقوة التي يمكن أن تخلق فعلاً اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.. أي بمعنى أنه يتم ترجمة فعلية لفحوى الخطاب على شكل مواقف وأفعال سياسية وثقافية واجتماعية.. وإذا قوي هذا الخطاب يمكن أن يجرؤ على إعادة تفسير الماضي وكتابة التاريخ بما يتلائم مع مواقف واتجاهات الخطاب.. وإذا استفحل الخطاب في العقل الجمعي للأمة أو الدولة يمكن أن يتحول إلى نصوص تعليمية أو جزء من منظومة المعرفة الاجتماعية والإنسانية في تلك الدولة..

يعد قرار مصطفى اتاتورك بإلغاء الخلافة الإسلامية عام 1908م تاريخا حاسماً في تطور وتغير مفاهيم الخطاب العربي. فإلغاء الخلافة الإسلامية التي مكثت في حمى الدولة العثمانية أكثر من أربعة قرون أدى إلى نشوء فراغ معين في نطاق مضمون وتوجه الخطاب العربي. وخلال السنوات التي سبقت تولى جماعة الاتحاد

والترقي في تركيا وفي السنوات التي تلتها، عاش العرب فترة قلق وتخبط فكري ونمت تيارات عديدة ساندتها في كثير من الأحيان قوى استعمار غربية كانت تسعى إلى تأجيج الخلاف العربي والإبقاء على حالة الشتات والتمزق الذي كان سائداً مع مطلع القرن العشرين. وقد تنازعت العالم العربي تيارات كثيرة منها تيار الاستقلال الذاتي في نطاق الدولة العثمانية ، وتيار رافض للدولة العثمانية واعتبرها لا تملك مقومات الشرعية، وتيارات قطرية انفصالية عديدة. كما أن الاتفاقيات التي وقعتها القوى الغربية مثل مؤتمر لندن واتفاقية سايكس بيكو ووعد بلفور كلها وغيرها أدت إلى الإمعان في التمزق العربي والمناداة بسيادة الدولة القطرية ضد التيارات الوحدوية مثل الإسلامية أو القومية العربية أو غيرها من التيارات الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية.

وقد استعرض الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه "الخطاب العربي المعاصر" (1982) مشروعات النهضة والحداثة العربية خلال قرن مضى، حيث وجد هناك أربعة خطابات رئيسة سيطرت على الفكر العربي، وهي الخطاب النهضوي، الذي يدور حول قضايا النهضة والتجديد الفكري والثقافي، والخطاب السياسي، الذي يتمحور حول إشكاليات العلمانية والديموقراطية، والخطاب القومي، الذي يتناول قيم الوحدة والاشتراكية العربية وتحرير فلسطين، والخطاب الفلسفي، الذي يدور حول قضايا الأصالة والمعاصرة. وقدم الجابري قراءة نقدية لهذه الخطابات الأربعة. ووجد أن الخطاب النهضوي منذ مائة عام لم يستطع أن يقدم تعريفاً واضحاً لمشروع النهضة أو الكيفية التي يمكن تحقيقها من خلاله. كما أن الخطاب السياسي راوح في مكانه وبقى عاجزاً عن الخروج من ثنائيات الدين والدولة، الإسلام والعروبة، الأغلبية والأقلية، الخ. أما الخطاب القومي فلم يستطع بناء نظرية قومية تحقق أحلام الوحدة العربية. وبالنسبة للخطاب الفلسفي فقد أثبت عجزه في الملائمة بين اللاعقلانية الموجودة في التراث وفي الفكر الأوروبي الحديث. وخلص الجابري إلى القول بأن العقل العربي قد فشل في بناء خطاب متسق حول أية قضية من القضايا

التي عاشتها الأمة العربية خلال المائة عاماً التي مضت.

ويصف الدكتور هشام شرابي (1990) وضع المثقفين في العالم العربي خلال العقود الماضية بأنهم جاءوا انعكاساً للتيارات الغربية المختلفة، فقد كان تيار العلوم الاجتماعية (الأنجلو-أمريكي) هو السائد في عقد الخمسينيات والستينيات. وقد طغى تيار الماركسية على الثقافة العربية في نهاية الستينيات وخلال عقد السبعينيات. ومنذ نهاية السبعينيات انبثق التيار البنيوي وما بعد البنيوي، الذي أثر بدوره على تطور الحركة النقدية العربية. وعموماً فقد ظهر فشل التيار الفكري الليبرالي (الأنجلو-أمريكي) أمام الحركة القومية العربية، وعجز المثقفون الليبراليون عن مواجهة التيار الماركسي على الصعيد النظري. وفي نفس الوقت أثبت التيار القومي (في مصر) والاشتراكي (في الهلال الخصيب) فشلهما في إقامة نظام سياسي يجسد التطلعات القومية العربية أو الحركة الماركسية الاشتراكية.

وقام الدكتور شرابي في كتابة "النقد الحضاري" (1990) بتحديد خمسة اتجاهات (خطابات) كبرى سائدة في العالم العربي، وهي الماركسية والفرويدية والبنيوية والتفكيكية والنسوية، وكلها تشكل -على حد قوله- خطاً فكرياً متحداً يحاول زعزعة الخطاب المهيمن ونظامه الفكري والاجتماعي.

ويشير شرابي إلى أن التيار النقدي الفلسفي السائد في المغرب العربي يعد تياراً مستقلاً يعمل على تجاوز الفشل الإيديولوجي الذي عاشه العالم العربي خلال عقود الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، ويركز على النظريات النقدية، وبشكل خاص على محاولة تشريح (تفكيك) الخطاب الليبرالي (الاجتماعي العلمي) والخطاب القومي (البعثي والناصري) والخطاب الماركسي (اللينيني والماوي). ويحاول مثقفو المغرب العربي في صياغة أطر فكرية جديدة لإعادة فهم الذات العربية وعلاقتها بالآخر. وإعادة كتابة التاريخ العربي والإسلامي بما يثبت شرعية التعددية الفكرية والسياسية.

وفي كتابه "في شرعية الاختلاف" حاول علي اومليل (1991) أن يؤسس نظرية

الاختلاف في التراث العربي والإسلامي، وقام برصد واستخلاص مواقف العلماء المسلمين القدامى، وأشار إلى أنه كانت لدى العرب ثلاثة مطالب كبرى قبل عقد الثمانينيات تمثلت في مبادئ الوحدة والتحرر والاشتراكية. وعلى الرغم أن هذه المطالب لم تلغ أو تنسخها الذاكرة العربية، إلا أن هناك قناعات جديدة بمطالب جديدة. ويرى اومليل بأن هذه المطالب أخذت تتصدر الخطاب العربي العام، هي التعددية والديموقراطية وحقوق الإنسان. وكل مطلب من هذه المطالب يتأسس على مبدأ الحق والاختلاف. ودعى إلى ضرورة الإيمان بشرعية الاختلاف في الوطن العربي رغم ما قد يعتريها من ملابسات ومشاكل نتيجة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، كما يرى بأن تعمل التعددية على أن تقوم الأطراف والهوامش –في الجسد العربي– بتجاوز انعزالها في سبيل إمكان الوصول إلى توافق مشترك على مشروع مجتمعي واحد، والذي لن يكون إلا من خلال وسائل ديموقراطية تقتنع بها جميع الفئات.

وفي دراسة قام بها فادي إسماعيل (1993)، حلل فيها عدداً من الدوريات والمجلات الفكرية خلال الفترة من 1978 إلى عام 1987، إضافة إلى عدد من الكتب التي صدرت خلال نفس الفترة. وحاول الباحث أن يتفحص رؤية الكتاب والمؤلفين ورأى أنه تتجاذبها ثلاثة مفاهيم: التقدم والنهضة والحداثة. إن الحداثة والتقدم الذي نقده إسماعيل وأعلن رفضه له هو "تقديم التبعية وتحديث القمع والاستبداد والتسلط". ورأى بأن الخطاب العربي يرى دائماً وجود غائب، وهو الوجود الغربي. وعندما يحدث القياس يكون من الآخر وليس من الذات العربية المسلمة. ولاحظ إسماعيل أن أهم القضايا الفكرية الكبرى التي شغلت المنطقة العربية خلال العقود الماضية تمثلت في قضايا الوحدة، والمساواة والعدالة الاجتماعية، والهوية، والديموقراطية والمشاركة السياسية، والتنمية والتحديث، والاستقرار والتحرر.

وأضاف بأن الفكر العربي منذ هزيمة عام 1967 وحتى يومنا هذا لا يزال يحمل الفكر التقليدي والقيم والتقاليد الاجتماعية مسئولية التخلف والهزائم. وقد وصف

هذا الفكر تلك القوى الاجتماعية باللاعقلانية واللاتاريخية والظلامية والماضوية ونعتها بأنها معادية للتقدم والحداثة والعصر والعقل والعلم والحضارة. وقد قبل فادى إسماعيل تحمل التيار الديني بعض المسئولية، ولكنه لم يكن في موقع المسئولية.. وكان مهمشاً ومبعداً عن اتخاذ القرار .

الخطاب الإعلامي السعودي:

انطلاقا من المراحل الكبرى التي مرت بها المملكة العربية السعودية، وتفاعلا مع الأحداث الكبرى في العالم والوطن العربي بما في ذلك تلك الأحداث التي شهدتها المملكة، يمكن الاستنتاج أن الإعلام السعودي قد افرز أربعة خطابات كبرى خلال القرن العشرين الذي يمثل كذلك مائة سنة منذ تاريخ دخول الملك عبد العزيز إلى الرياض وبداية تأسيس الدولة السعودية الثالثة عام 1319هـ الموافق 1902م. وقد حدد القرني (2004) هذه الخطابات في أربع خطابات كبرى هي:

أولا: الخطاب التوحيدي..

تنطلق فكرة هذا الخطاب من الأوضاع التي كانت تعيشها البلاد قبل توحيدها. وحالما بدأت مسيرة الوحدة تمتد إلى كافة مناطق المملكة كانت هناك حاجة لأن ينشأ مع التكوينات المؤسسية للإدارة السعودية خطاب إعلامي/ اجتماعي/ سياسي يتوجه إلى الناس لدعم فكرة الوحدة الوطنية بشقيها العسكري والسياسي. وقد امتد هذا الخطاب للخمسة العقود الأولى من تأسيس الدولة السعودية.

ثانيا: الخطاب التضامني.. بعد أن تأسست المملكة واكتسبت الشرعية الإقليمية والدولية، أخذت تشق طريقها إلى العالم الخارجي لتلعب دورها التاريخي في تعزيز مبدأ الاخوة العربية والإسلامية. وانعكس هذا التوجه في وجود خطاب إعلامي ينادى بوحدة وتضامن العالمين العربي والإسلامي، ويتمثل حضوره الأساسي خلال عقدي الخمسينيات والستينيات الميلادية.

ثالثا: الخطاب التنموي.. بعد أن اخذ البترول دوره التاريخي في بناء النهضة السعودية المعاصرة، بات من المتوقع أن تتعايش المؤسسات الإعلامية مع الأوضاع الاقتصادية الجديدة للمجتمع السعودي، وخصوصاً خلال العقدين السبعيني والثمانيني الميلاديين.

رابعا: الخطاب الشوروي.. حققت المملكة العربية السعودية خلال عقد التسعينيات الميلادية من القرن العشرين تحولات نوعية في طبيعة العمل الإداري والتنظيمي والمؤسسي، وما يعكسه ذلك من ملامح جديدة للحياة السياسية للمملكة. ومن خلال هذه الأحداث والرؤية السياسية للقيادة السعودية بدأت تتولد هناك حاجة لبناء خطاب إعلامي جديد يواكب التحولات الاجتماعية التي اخذ يعيشها ويتفاعل معها المجتمع السعودي.

الخطاب الإعلامي السعودي الجديد:

يلاحظ المتخصص والمتابع لمجريات العمل الإعلامي السعودي في الوقت الراهن وجود تشكلات خطابية تنبئ عن وجود ملامح لبناء خطاب وطني جديد ، يتمشى مع مقتضيات العصر ومستجدات الساحة المحلية والدولية . ويأتي هذا الخطاب الجديد رابعاً في سلم الخطابات الكبرى التي شهدها الإعلام السعودي خلال القرن العشرين.

يعد هذا الخطاب رابعاً في سلسلة الخطابات السعودية الكبرى ، والتي تمثل حقباً تاريخية لها خصوصيتها وشخصيتها المستمدة من وقائع وحقائق رسمها الظرف الوطني وعمقتها المؤسسات الاجتماعية بتفرعاتها السياسية والاقتصادية والتعليمية والثقافية. وبدأت حركة هذا الخطاب في الانبثاق منذ إعلان الملك فهد بن عبدالعزيز عن قرب إعلان الأنظمة الأساسية للحكم والوزراء والشورى والمناطق مع مطلع العقد التسعيني الميلادي ..

وأعلنت هذه الأنظمة ، وتم اعتمادها والعمل بها في السنوات التي تلت ذلك .. والمملكة الآن في مرحلة معايشة روح وفضاء هذه الترتيبات التنظيمية التي أوجدتها هذه الأنظمة. إن النقلة النوعية التي دفعت بها هذه التنظيمات قد تركت فضاءات

جديدة تتطلب ملؤها بطروحات وقضايا ومشروعات تتناسب مع حجم حركة التغيير ومساحة الوعي العام ودرجة النضج في التجربة الوطنية ، التي تقف الآن على مشارف نهاية قرن كامل من التعليم والعمل والبناء والعطاء المتواصل . كما يجب ملاحظة أن هناك دفعاً مستمراً من قيادة هذه البلاد لبث روح التجديد في كافة الإدارات والأجهزة والهيئات وفق رؤية حديثة تواكب متغيرات الزمن وعجلة التنمية والتقدم وبما لا يخدش كرامة إنسان هذه الأرض أو يحط من موروثه الأساسي ومقدراته العقدية.

إن الخطاب الشوروي أخذ يدب رويداً رويدا وكلمة كلمة وفكرة فكرة وقضية قضية في تخطيط الوعي وجدولة الاهتمامات وتجسيد الفجوات واستكمال البناءات وتفعيل المؤسسات . وفوق كل شيء تفعيل مؤسسة المواطن التي أصبحت المؤسسة الخامسة أو السلطة الخامسة في المجتمع العربي السعودي ، بعد السلطات القضائية والتنفيذية والتنظيمية والإعلامية.

الخطاب الإعلامي السعودي في المرحلة الحالية هو خطاب جديد في نوعه ودرجته وهو امتداد وانعكاس لما طرأ من تغييرات في طبيعة ووظائف المؤسسة السعودية الحديثة، التي تتطلب ـ تبعا لذلك ـ إعادة في التأسيس وتجديداً في الإدراك بمسلمات البناء الوطني الجديد. كما أن الأحداث الكبرى التي مرت بمنطقة الشرق الأوسط، وكانت المملكة طرفا مباشرا او غير مباشر فيها، أثرت كثيرا على مضامين وتوجهات المؤسسات الاعلامية في المملكة العربية السعودية. وتعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما تلاها من تداعيات محلية وخارجية بيئة فرضت تنوعا في الخطاب السعودي، وفتحت مجالات واسعة لطرح قضايا وموضوعات لم تكن في اجندة مضامين الاعلامي في السنوات والعقود الماضية.

ويمثل الحادي عشر من سبتمبر حدثا كبيرا أثر ليس فقط على الوضع العام في المملكة العربية السعودية، بل كان تأثيره أكبر على مجريات الشأن العالمي. وارتبطت جزئيا هذه الأحداث بالمملكة العربية السعودية نظرا لمشاركة عدد من المواطنين السعوديين في تلك التفجيرات التي استهدفت نيويورك وواشنطن عام 2001م، مما

استدعى استنهاض المؤسسات الغربية الى توجيه هجومها على مختلف المؤسسات المجتمعية في المملكة. كما وجدت بعض النخب والمؤسسات العربية مساحة لتوجيه نقدها الى قضايا ومسائل داخلية سعودية. وقد هيأت هذه الظروف – رغم اتجاهها السلبي العام – الفرصة لفتح مساحات أكبر من هامش الحرية الإعلامية في المملكة العربية السعودية. وفي دراسة عن التحولات الإعلامية في الخطاب الإعلامي السعودي أوضح القرني (2006م) أن مقارنة بين الاتجهات النقدية قبل الحادي عشر من سبتمبر وبعده أشارت الى تنامي الاتجاهات النقدية بنسبة عشرة في المائة عما كانت عليه قبل تلك الأحداث، مما يعكس تنامي هذا الخط الإعلامي النقدي في وسائل الإعلام السعودية.

وفي دراسة عن اتجاهات المقالات الصحافية في صحيفة الشرق الأوسط (بيت المال والسهيل، 2004) اتضح أن نسبة المقالات ذات العلاقة بأحداث الحادي عشر من سبتمر (خلال الثلاث سنوات منذ تاريخ تلك الأحداث 2001م) بلغت حوالي 30 % من مجمل المقالات سواء كانت تلك المقالات بصورة مباشرة او غير مباشرة.. وبتوزيع تكرار هذه المقالات على ثلاث مدارس فكرية اوضحت الدراسة أن نسبة المقالات التي كانت تتجه نحو التغريب وصلت الى 41 %، بينما تلك التي تأخذ وجهة قومية (عربية) وصلت الى حوالي 26 %، وتلك التي تتجه نحو الخط الاسلامي بلغت 15 ، وتوزع الباقي بين خطابات مشتركة وخطابات بدون رؤية فكرية واضحة.. وأشارت الدراسة الى أن صحيفة الشرق الأوسط مارست دورا رياديا في نقلها لصورة المملكة العربية السعودية الى العالم، ونقل وجهات النظر الغربية الى العالم العربي من خلال سياساتها التحريرية التي تعتمد على التوجيه المقالي.

وفي إطار الخطاب الإعلامي الغربي، استعرض العامر (2004) عناصر أساسية من جوانب الخطاب الغربي الموجه الى المملكة العربية السعودية، حيث أشار الى وجود عدة قضايا تم من خلالها مهاجمة الوضع المجتمعي في المملكة، ومن بين هذه القضايا:

1. الجانب العقدي.. الهجوم على الوهابية.
2. النظام السسياسي.. حقوق الانسان والحريات العامة..
3. نظام التعليم.. المناهج الدراسية وما يتصل بالعداءات نحو اليهودية والنصرانية..
4. المرأة.. غياب حقوقها في المجتمع السعودي..
5. الأقليات.. والإدعاء بحرمانها من الحقوق العامة للمواطن..
6. الجمعيات الخيرية.. ودورها في تمويل الإرهاب..

كما أشارت دراسة أخرى (الطرابيشي والطرابيشي، 2002) عن تحليل مضمون صحيفتي الواشنطن بوست والنيويورك تايمز بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر الى وجود صور سلبية عن المجتمع العربي تتمثل في صور الارهاب، والتعصب الديني، وكراهية الآخرين، والتسلط، وأشارت الدراسة الى الاعتماد على المقالات التي تتبنى مسارات غير منطقية تعوزها البرهنة والمنطق..

المنهجية الدراسية

يقع المنهج العلمي لهذه الدراسة تحت مظلة المنهج الكمي ويشتمل على دراسة تحليل مضمون وفق إجراءات وأسلوب تحليل المضمون المتبع في الدراسات الكمية. كما تتضمن الدراسة آفاق أخرى يمكن إدراجها تحت مسمى التحليل النوعي – الكيفي - للمادة الإعلامية، والتي وقعت في دائرة موضوع الدراسة وتم اختيارها كاستشهادات ونماذج من خارج نطاق الدراسة الكمية لتعزيز النتائج التي وصلت إليها الدراسة وإضفاء آفاق جديدة في شرح وتفسير الأرقام والجداول التي عادة ما تفرزها الدراسات الكمية. ويعد التحليل الكمي من ابرز سمات تحليل المضمون حيث يتيح هذا المنهج للباحث استخدام الطرق والأساليب الإحصائية التي تهيئ إلى وجود تبويب وتصنيف للفئات وجدولة للوحدات وقياسها والتعبير عن نتائجها بقيم عددية،

تهدف إلى التحقق من الموضوعية والتقليل من أخطاء التحيز . وقد اعتمد التحليل الكمي لهذه الدراسة على أسلوب تحليل المضمون المتبع في الدراسات الإعلامية المعنية بمضامين المادة الإعلامية ويعد هذا المنهج تحليل المضمون Content Analysis من بين أهم الأساليب المستخدمة في بحوث ودراسات الاتصال والإعلام.

لقد عرف برلسون (Berelson)تحليل المضمون على انه " أسلوب البحث الذي يهدف إلى الوصف الكمي والموضوعي والمنهجي للمحتوى الظاهر في العملية الإتصالية والإعلامية. ومن خلال هذا التعريف يمكن اشتقاق عدة عناصر يعتمد عليها هذا الأسلوب المنهجي ، وحددها ستمبل Stempel في الأسس التالية:

1 - الموضوعية : ويقصد بها التجرد من الدوافع الذاتية للباحث ، بحيث يمكن إعادة تطبيق الدراسة مرات أخرى من قبل باحثين آخرين وتصل إلى نفس النتائج .

2 - التنظيم : ويشمل التطبيق الكامل لعدد من الخطوات العلمية المنهجية الدقيقة ، وتحديد فئات الدراسة ، بحيث يمكن أن يندرج تحتها كل أصناف المادة المطلوب تحليلها .

3 - الاستخدام الكمي : ويقصد به تسجيل التكرار أو القيمة الرقمية لحدوث أي نوع من تصنيفات المحتوى.

4 - المحتوى الظاهر : ويعني بذلك أن أسلوب تحليل المضمون يعتمد على تحليل المعنى الظاهر في المحتوى الإعلامي دون الالتفات إلى معاني كامنة وغير ظاهرة في الرسالة الإعلامية.

العينة الزمنية:

تم اختيار عينة زمنية لمدة ثلاث سنوات، بدأت من سبتمبر عام 2000م وهي بداية ما يتعارف عليه انتفاضة القدس التي أججها دخول أرئيل شارون الى باحة المسجد الأقصى، ومرورا بتنامي الإنتفاضة الفلسطينية، ثم وصولا الى أحداث 11 سبتمبر

2001م، وما تلاها من حرب افغانستان .. ثم احتلال العراق .. وتنتهي العينة الزمنية الى نهاية سبتمبر 2003م..

وتم اختيار عينة من أعداد الصحيفة مكونة من ستة وعشرين عددا من كل عام بواقع عدد من كل اسبوعين أي بمعدل ثمانية وسبعين عددا خلال فترة الثلاث سنوات لكل صحيفة. كانت عملية الإختيار مبنية على اسلوب العنية العشوائية المنتظمة (عشوائية إختيار العدد الأول، ثم توالي الأعداد التالية بصفة منتظمة وفق الأيام والأسابيع والشهور).

اختيار الصحف:

تم اختيار صحيفتين من أهم الصحف السعودية التي تحمل رؤية في الطرح وجدية في العرض وتشتهر بأقلام صحافية سعودية وعربية ذات مكانة وريادة في صناعة الرأي في الصحافة السعودية. والصحيفتان التي تم اختيارهما هم صحيفة الرياض التي تصدر من مدينة الرياض وصحيفة الوطن التي تصدر من مدينة ابها بالمنطقة الجنوبية.. واقتصرت الدراسة على تحليل صفحات الرأي ومقالات الأعمدة خلال فترة عينة الدراسة، وذلك لسبب أساسي يتمثل في كون هذه الدراسة معنية بالخطاب الإعلامي السعودي الذي يمكن استقصاؤه من خلال الرأي الذي يتجسد في المساحة التي تفردها الصحيفة لإفتتاحياتها وكتابها ورسائل المسئولين والقراء في الصحيفة.. وبهذا تكون هذه الدراسة قد استبعدت ما عدا ذلك من الفنون الصحافية الأخرى كالأخبار والتقارير والتحقيقات الصحافية. ومن المهم الإشارة اليه أن هذه الدراسة تتعامل مع الصحيفتين (الرياض والوطن) كمجمل رقمي يعكس اتجاهات الصحافة السعودية، دون الأخذ في الاعتبار أي مقارنات بين صحيفتي الدراسة.

فئات التحليل :

اعتمدت هذه الدراسة المقال كوحدة أساسية للتحليل سواء أكان ذلك افتتاحية او للصحيفة او مقالا لكاتب او رسالة لمسئول او رسالة لقارئ. ولهذا الغرض تم تحليل كل وحدة حسب تصنيفات الدراسة ، المرتبطة بالمتغيرات الأساسية لها. وقد تم اختيار المقالات التي تنضوي تحت عدد من القضايا الدولية والمحلية ذات العلاقة. وفيما يلي توضيح بالمتغيرات الأساسية للبحث والتي تعكس فئات البحث وتصنيفاته:

نوع المادة: تصنيف المادة المقالية حسب نوع ارتباطها بالصحيفة..

1. افتتاحيات.. تمثل الافتتاحيات الصحافية التي تعكس الرأي الرسمي للصحيفة.
2. مقالات الكتاب.. وهي المقالات التي تستكتب فيها الصحيفة عددا من الكتاب الذين يشاركون بشكل منتظم في كتابة يوميات او أعمدة رأي او تحليلات في مختلف شئون اهتمامات الصحيفة.
3. رسائل مسئولين.. وهي ردود رسمية من قبل بعض المسئولين على ما نشرته الصحيفة من أخبار ومقالات عن دائرة اهتمام الجهات ذات العلاقة بعمل المسئولين..
4. رسائل القراء.. وهي الكتابات التي يبعث بها القراء الى الصحيفية وتأتي في معظمها على شكل تعقيبات على ما نشرته الصحيفة.. وقد يتناول القراء مبادرات– غير تعقيبية – في موضوعات أخرى ذات علاقة بالشأن العام الداخلي او الخارجي..

النطاق الجغرافي: يتم قراءة المادة المقالية، وتصنيفها في أحد القيم التالية، وفي حالة اشتراك المقال في أكثر من قيمة، يتم الحكم على الصفة الأغلب في نطاق المقال وتصنيفه طبقا لذلك:

1. محلي.. أي مادة مقالية تختص بالشئون المحلية للمملكة العربية السعودية.
2. عربي.. أي مادة مقالية ذات علاقة بالشأن العربي..

3. اسلامي.. أي مادة مقالية ذات علاقة بالشأن الإسلامي..
4. دولي.. أي مادة مقالية ذات علاقة بالشأن الدولي (غير السعودي والعربي والاسلامي).

الموضوع: يتم تصنيف المادة المقالية حسب الموضوع:

1. سياسي..
2. اقتصادي..
3. عسكري..
4. أمني..
5. ديني..
6. تعليمي/ ثقافي
7. صحي/طبي
8. حوادث/ كوارث
9. اهتمامات انسانية
10. غير ذلك

الانشائية: الشكل الذي تم فيه التعبير عن الموضوع..

1. انشائية.. مادة تعتمد على الشكل الانشائي المعتاد في الكتابات الصحافية..
2. رقمية.. مادة تعتمد على الأرقام والتوثيق والتواريخ والحسابات الدقيقة..

الأحداث الدولية: تم تصنيف المادة المقالية حسب ثلاثة أحداث وموضوعات دولية هيمنت على المنطقة العربية والاسلامية خلال السنوات الماضية:

1. أحداث الحادي عشر من سبتمر وتداعياتها الخاصة بأفغانستان..
2. أحداث العراق..
3. أحداث فلسطين..

وفي حالة تداخل هذه الأحداث، تم الحكم باختيار الحدث الرئيس وتصنيف المادة طبقا لذلك..

القضايا المحلية: برزت في السنوات الماضية منذ الحادي عشر من سبتمر بشكل خاص عدد من القضايا الاجتماعية التي استطاعت ان تستقطب اهتمامات الرأي العام المحلي في المملكة العربية السعودية.. وتم اختيار سبع قضايا سياسية/ اقتصادية/ اجتماعية/ تعليمية/ دينية/ أمنية/ تنموية.. وبالتالي تصنيف المواد المقالية التي تصب في دوائر اهتمامات هذه القضايا، وهي:

1. قضايا ذات اهتمام بشئون المرأة.. حقوقها وواجباتها..
2. هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.. حيث تم تداول هذا الشأن بشفافية عالية من خلال المقالات الصحافية خلال السنوات الماضية..
3. مناهج التعليم.. تم تعريض موضوع المناهج لنقاش وطني واسع..
4. الارهاب الداخلي.. أصبحت هذه القضية مثار اهتمام رسمي وشعبي بسبب وجود أحداث ارهابية كبيرة داخل المملكة العربية السعودية..
5. الحوار والمشاركة الشعبية.. من جراء تداعيات أحداث الحادي عشر من سبتبمر، رشحت موضوعات وقضايا ذات اهتمام وطني، ومن أبرزها قضايا الحوار الوطني وموضوعات المشاركة الشعبية..
6. البطالة.. وهي أحد الموضوعات الاجتماعية/ الاقتصادية التي برزت بشكل لافت من خلال اهتمامات وسائل الإعلام..
7. مشاكل إدارية وخدمات تنموية.. تظل هناك اهتمامات صحافية بقضايا التنمية وما يصاحبها من مشاكل إدارة وفساد ودعوات تصحيحية..

الخطاب الإعلامي: تم تحديد ثلاثة خطابات عامة تندرج حولها المواد المقالية في الصحافة السعودية، وهي على النحو التالي:

1. الخطاب الليبرالي.. التوجه التغريبي والنزعة التحررية لتغيير المجتمع وفق مرجعية غربية صرفة..
2. الخطاب المحافظ.. التوجه التطويري للمجتمع وفق ثوابت الدين والنظام السياسي..

3. الخطاب المتطرف.. الخطاب الذي يتبني التطرف منهجا للتغيير والدعوة صراحة او تضمينا نحو استخدام العنف وسيلة لتحقيق غايات اجتماعية وسياسية..

الاتجاه نحو التغيير: تم تصنيف المقالات وأعمدة الرأي على ثلاثة تصنيفات بحسب اتجاهها نحو التغير:

1. التغيير نحو الجديد..
2. التشبث بالوضعية الاجتماعية القائمة..
3. الدعوة والعودة الى القديم..

الاتجاهات النقدية: تحديد اتجاه الخطاب المقالي نحو النقد او الإطراء او الاتجاه المحايد:

1. المقالات التي تتسم بالاتجاه النقدي..
2. المقالات التي تتسم بالاتجاه الإطرائي..
3. المقالات التي تتسم بالاتجاه المحايد..

كما تم تقسيم هذه الاتجاهات (النقدية، الإطرائية، المحايدة) الى ثلاث تصنيفات رئيسة على شكل إشارات موجهة الى: شخصية من الشخصيات، او مؤسسة من المؤسسات، أو دولة من الدول..

نوع المؤسسات: تم تحديد سبع مؤسسات رئيسة في المجتمع للتعرف على حجم الاهتمام الخطابي بها، على النحو التالي:

1. المؤسسات السياسية..
2. المؤسسات الإقتصادية..
3. المؤسسات العسكرية..
4. المؤسسات الأمنية..
5. المؤسسات الدينية..
6. المؤسسات الإعلامية..
7. المواطن..

ثبات التحليل:

تم التأكد من ثبات التحليل في هذه الدراسة من خلال تدريب اثنين من مساعدي باحثين (المحللين coder) من طلاب الدراسات العليا في تخصص الإعلام على فئات التحليل المختلفة. وتم اختيار عينة عشوائية من المادة الصحافية بغرض مقارنتها بين الباحثين. وباستخدام معادلة اقترحها هولستى (Holsti) لتحديد درجة الثبات في دراسات تحليل المضمون أفضت هذه المعادلة إلى نسبة توافق وصلت إلى 88 % مما يعنى درجة عالية من التوافق في التحليل والثبات في النتائج.

نتائج الدراسة

تستعرض هذه الدراسة أبرز النتائج التي تتعلق بالإجابة عن السؤالين الرئسين لها، وهما سؤال عن السمات التي يتميز بها الخطاب الصحافي في الصحافة السعودية، والخطاب الخاص بالتعددية الفكرية في هذا الخطاب..

أولا: السمات العامة للخطاب:

إشتملت نتائج هذه الدراسة على تحليل 1528 مادة مقالية توزعت بين صحيفتي الرياض والوطن خلال فترة العينة. وتوزعت هذه المادة بين اربعة تصنيفات رئيسية، هي الإفتتاحيات، ومقالات الكتاب، ومقالات على شكل ردود من المسئولين المعنيين سواء من القطاع العام او القطاع الخاص، وكذلك رسائل جمهور القراء الذي يتابع ويرد ويتفاعل مع الأحداث المجتمعية ومع ما ينشر في هذه الصحف. وقد وصلت نسبة مقالات كتاب الرأي في عينة الدراسة الى حوالي ثمانيين في المائة، كما يوضح ذلك الجدول رقم (1). كما يشير الجدول الى ان حوالي عشرة في المائة من مجمل المقالات تمثل افتتاحيات الصحيفتين، ومن المعروف ان صحيفة الرياض تحمل افتتاحية واحدة في العدد الواحد، بينما تحمل صحيفة الوطن خمس إفتتاحيات يومية

تتوزع بين مختلف أقسام الصحيفة.. وهذا ما أدى الى رفع نسبة الإفتتاحيات في هذه الدراسة.

جدول 1 توزيع المادة المقالية حسب النوع

نوع المادة الصحافية	التكرار	النسبة
افتتاحيات	162	10.6
مقالات كتاب	1209	79.1
رسائل مسئولين	29	1.9
رسائل قراء	128	8.4
المجموع	1528	% 100

يوضح جدول رقم (2) توزيع المادة المقالية حسب النطاق الجغرافي، حيث تبين أن حوالي نصف مجمل المقالات تصب في الشأن المحلي، بينما تحتل المقالات ذات الشأن الدولي حوالي 37 %. ولم ترتقي مجمل المقالات في الشأنين العربي والإسلامي الا لحوالي 13 %. ومن هنا يمكن الاستنتاج الى أن الإهتمامات المقالية تتركز على الجانبين المحلي والدولي (خارج نطاق العالمين العربي والإسلامي).

جدول 2 توزيع المادة المقالية حسب النطاق الجغرافي

النطاق الجغرافي	التكرار	النسبة
محلي	752	49.2
عربي	183	12.0
اسلامي	25	1.6
دولي	567	37.2
المجموع	1527	% 100

تم تقسيم المقالات الى نوعين حسب التركيبات اللغوية لها، حيث توجد مقالات تم أعدادها بصيغ إنشائية بحتة، وهناك مقالات تم الإعتماد فيها على الأسلوب الرقمي، وتوجد مقالات تجمع بين الصيغتين. ويبين جدول رقم (3) ان النسبة الطاغية من المقالات التي نشرتها الصحيفتان تحت الدراسة تقع ضمن الصياغات الإنشائية بنسبة تزيد على 97 % من مجمل المقالات. ولم يحظ المقال الرقمي الا على نسبة تقل عن ثلاثة في المائة. وهذا يعطي انطباعا عن أن معظم الصحافة السعودية تعتبر صحافة إنشائية في غالبيتها ولم تدخل حتى الآن مشروع الصحافة الرقمية التي بدأت تتأسس عليها الصحافة العالمية الحديثة..

جدول 3 توزيع المادة المقالية حسب مستوى الإنشائية

النوع	التكرار	النسبة
مقالات إنشائية	1486	97.3
مقالات رقمية	41	2.7
المجموع	1527	% 100

يوضح الجدول رقم (4) توزيع المادة المقالية لصحيفتي الرياض والوطن حسب الموضوعات الرئيسية. وقد تم تحديد تسعة موضوعات عامة. وقد أشارت بيانات الجدول أن الموضوعات السياسية تحتل المرتبة الأولى بين مختلف الموضوعات الصحافية التي تنشرها الصحف، وذلك بنسبة تزيد على اربعين في المائة. وتأتي الموضوعات التعليمية والثقافية ثانيا بنسبة خمسة وعشرين في المائة، ثم الإقتصادية بنسبة قريبة من عشرة في المائة.

جدول 4 توزيع المادة المقالية حسب الموضوعات

الموضوعات	التكرار	النسبة
سياسية	617	40.4
اقتصادية	141	9.2
عسكرية	7	0.5
أمنية	63	4.1
دينية	42	2.8
تعليمية/ثقافية	382	25.0
صحية	79	5.2
حوادث وكوارث	17	1.2
اهتمامات انسانية	25	1.6
غير ذلك	153	10.0
المجموع	1526	% 100

سعت هذه الدراسة الى معرفة القضايا الدولية والمحلية التي تتناولها المادة المقالية في الصحافة السعودية، يبين كلا الجدولين (5) و (6) توزيع هذه المواد حسب طبيعة الموضوعات الدولية والمحلية. وقد حددت الدراسة ثلاثة قضايا رئيسية عاشت المملكة العربية السعودية وعموم الدول العربية والإسلامية همها خلال الفترة الزمنية للدراسة (2000–2003م) . وتبين ان موضوعات أحداث 11 سبتمبر وارتباطها مباشرة بأفغانستان احتلت خمس تكرار المقالات (20 %) ، بينما وصلت المقالات ذات العلاقة بالعراق الى حوالي 28 %. اما النسبة الطاغية من المقالات فقد تمحورت حول القضية الفلسطينية، بنسبة تزيد على النصف من مجمل التغطيات المقالية للأحداث الدولية.

جدول 5 توزيع المادة المقالية حسب القضايا الدولية

القضايا	التكرار	النسبة
أحداث 11 سبتمبر/ أفغانستان	72	20
العراق	103	28
فلسطين	189	52
المجموع	364	% 100

اما الموضوعات المحلية في الجدول رقم (6)، فقد توزعت بين عدد من القضايا ذات الإهتمام الشعبي، وقد تصدرت القضايا ذات العلاقة بالمشاكل والفساد وسوء الإدارة والخدمات في القطاعين العام والخاص، حيث وصلت هذه المقالات الى ما نسبته تزيد على الخمسين في المائة. ثم تأتي ثانيا القضايا ذات العلاقة بمختلف شئون المرأة، بنسبة وصلت الى 14 % من مجمل التغطية المقالية. وقد سجلت موضوعات الحوار الوطني والمشاركة الشعبية نسبة زادت على عشرة في المائة، مما يعكس اهتماما كبيرا بهذا الموضوع خلال هذه الفترة الزمنية. ويأتي هذا اتساقا مع توجه الدولة في فتح المجال امام الإنتخابات والمشاركة الشعبية. ثم تلت ذلك موضوعات ذات علاقة بمناهج التعليم وتدريس اللغة الإنجليزية حيث وصلت النسبة تسعة في المائة. وتوالت باقي الموضوعات على نحو متتالي: الإرهاب الداخلي، البطالة وهيئة الأمر بالمعروف..

جدول 6 القضايا المحلية في الصحافة السعودية

القضايا	التكرار	النسبة
قضايا المرأة	49	14
هيئة الأمر بالمعروف	10	3
مناهج التعليم	32	9
الإرهاب الداخلي	22	6
الحوار والمشاركة الشعبية	37	11
البطالة	18	5
مشاكل إدارية وخدمات تنموية	180	52
المجموع	348	% 100

ثانيا: تعددية الخطاب:

صنفت هذه الدراسة الخطاب الى ثلاثة أنواع بناء على الإتجاه الفكري لكل خطاب. وتمثلت هذه التقسيمات في الأنواع التالية (1) الخطاب الليبرالي، ونقصد به التوجه التغريبي والنزعة التحررية لتغيير المجتمع وفق مرجعية غربية صرفة؛ (2) الخطاب المحافظ، ونقصد به التوجه التطويري للمجتمع وفق ثوابت الدين والنظام السياسي؛ (3) الخطاب المتطرف، ونقصد به تبني التطرف منهجا للتغيير والدعوة صراحة او تضمينا نحو استخدام العنف وسيلة لتحقيق غايات اجتماعية وسياسية. ويوضح جدول (7) توزيع المادة المقالية حسب هذه الأنواع الثلاثة من الخطاب. وتشير النتائج الى ان تقاسم كل من الخطابين الليبرالي والمحافظ النسبة الكاملة بينهما حيث حصل كل خطاب على نسبة تصل الى حوالي الخمسين في المائة. وأشارت النتائج الى غياب الخطاب المتطرف في مساحة الرأي في الصحافة السعودية، ولم يحصل الا على اقل من واحد في المائة.

جدول 7 توزيع المادة المقالية حسب نوع الخطاب

نوع الخطاب	التكرار	النسبة
ليبرالي	758	49.6
محافظ	759	49.7
متطرف	11	0.7
المجموع	1528	% 100

صنفت هذه الدراسة المقالات وأعمدة الرأي على ثلاثة تصنيفات، احدها يسعى الى التغيير نحو الجديد، والثاني يتشبث بالوضعية القائمة، والثالث يدعو الى العودة الى القديم. وقد أشار جدول رقم (8) الى أن النسبة الغالبة كانت من مقالات الرأي كانت تؤيد التغيير نحو الآفاق الجديدة في الحياة العصرية، حيث وصلت هذه النسبة الى حوالي 96 %، بينما لم تتعد المقالات التي تدعو الى التشبث بالواقع الحالي عن ثلاثة في المائة، والمقالات التي تدعو الى العودة الى الماضي والرجوع الى القديم ما نسبته الـ 2 %. وهذا يعكس اتجاهات الرأي الى الرغبة في التجديد والتطور.

جدول 8 توزيع المادة المقالية حسب إتجاهات التغيير

إتجاهات التغيير	التكرار	النسبة
التغيير نحو التجديد	1463	95.7
الإبقاء على الوضع القائم	41	2.7
العودة الى القديم	24	1.6
المجموع	1528	% 100

يبين الجدول التالي توزيع المادة المقالية حسب الإتجاهات النقدية. وقد وضعت هذه الدراسة ثلاثة أبعاد للإتجاهات النقدية، هي ابعاد الشخصية والمؤسسة والدولة، وتم تصنيف كل بعد من خلال محوري النقد اوالإطراء.. وتم كذلك اضافة بعد الحيادية ليستوعب المقالات التي لا تنقد او تطري أي من تلك العناصر. ويوضح الجدول (9) أن هناك نسبة عالية من المقالات النقدية أكثر منها من المقالات الإطرائية. وكان النقد المؤسسي في المقدمة بنسبة حوالي ثلاثين في المائة، يليه نقد الدولة بنسبة 23 %. اما الأبعاد الاطرائية فقد شكلت نسبا قليلة، لم تتجاوز في مجملها 15 %.

جدول 9 توزيع المادة المقالية حسب الإتجاهات النقدية

الاتجاهات	التكرار	النسبة
إجمالي الاتجاهات النقدية	1004	% 65.6
نقد شخصية	196	12.8
نقد مؤسسة	456	29.8
نقد دولة	352	23.0
إجمالي الاتجاهات المحايدة	300	% 19.6
إجمالي الاتجاهات الاطرائية	224	% 14.8
إطراء شخصية	111	7.3
إطراء مؤسسة	68	4.5
إطراء دولة	45	3.0
المجموع	1528	% 100

يوضح الجدول رقم (10) توزيع المادة المقالية حسب نوع المقال في الصحيفة واتجاهات التغيير التي يدعو لها المقال. ومن الملفت ان نسبة كبيرة تزيد على التسعين في المائة شكلت الخطاب الذي يدعو الى التجديد، بينما باقي النسبة توزعت بين خطابات تدعو للوضع القائم او خطابات تدعو للتغيير نحو القديم والماضي. وكما كان متوقعا فان من مجمل المقالات التي تدعو الى التشبث بالوضع القائم نجد ان المقالات التي تحمل توقيعات مسئولين في القطاع الحكومي اوالخاص تزيد على نظيراتها الأخرى سواء من رسائل القراء او مقالات الكتاب او افتتاحيات الصحف.

جدول 10 توزيع المادة المقالية حسب نوع المقال واتجاهات التغيير

	افتتاحيات	مقالات الكتاب	رسائل المسئولين	رسائل القراء
التغيير نحو التجديد	96.3	96.2	86.2	93.0
تبني الوضع القائم	3.1	2.5	10.3	2.3
التغيير نحو القديم	0.6	1.3	3.4	4.7
المجموع	% 100	% 100	% 100	% 100

يشير الجدول رقم (11) الى توزيع المقالات حسب نوع المقال وحسب نوع الخطاب. ويتبين من الجدول أن المقالات الإفتتاحية يمكن تقسيمها الى خطاب ليبرالي شكل الثلث وخطاب محافظ شكل الثلثين. اما مقالات الكتاب فتوزعت بين قسمين متساويين تمثلا في الخطاب الليبرالي والخطاب المحافظ. ومن الواضح ان الخطاب المتطرف لم يحظ بنسبة تذكر سوى من خلال رسائل المسئولين، التي مثلت هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر معظم الكتابات فيها، وشكلت نسبة تصل الى حوالي سبعة في المائة.

جدول 11 توزيع المادة المقالية حسب نوع المقال والخطاب

	الإفتتاحيات	مقالات الكتاب	رسائل المسئولين	رسائل القراء
خطاب ليبرالي	34.0	50.5	58.6	58.6
خطاب محافظ	66.0	48.9	34.5	39.8
خطاب متطرف	0.0	0.6	6.9	1.6
المجموع	% 100	% 100	% 100	% 100

يبين جدول رقم (12) توزيع المادة المقالية حسب نوع المقال وحسب الإتجاهات النقدية لهذه المقالات. ويتبين ان معظم الإفتتاحيات (43 %) تقدم نقدا لدول، وحوالي 12 % نقدا لمؤسسات، بينما نسبة الحياد في الافتتاحيات وصلت الى حوالي 28 %. اما مقالات كتاب الصحف فقد بين الجدول ان مجمل الأعمال النقدية وصلت الى حوالي 65 % بينما يمثل الحياد حوالي العشرين في المائة ، وتبقى نسبة الإطراء في حدود العشرة في المائة. وتزيد نسبة الإطراء في رسائل المسئولين حيث تصل ال اكثر من 75 % بينما النقد الى حوالي الربع من الإجمالي.. وهذا على عكس رسائل القراء حيث تصل المضامين النقدية الى اكثر من 75 %، بينما الإطراء الى نسبة حوالي 18 %.

جدول 12 توزيع المادة المقالية حسب نوع المقال والإتجاهات النقدية

الحالة النقدية	افتتاحيات	مقالات كتاب	رسائل مسئولين	رسائل قراء
نقد شخصية	4.3	12.9	13.8	22.7
نقد مؤسسة	11.7	30.8	10.3	48.4

نقد دولة	42.6	22.8	0	6.3
محايد	27.8	20.7	0	3.9
إطراء شخصية	4.9	6.5	10.3	13.3
إطراء مؤسسة	1.9	3.4	65.5	3.9
إطراء دولة	6.8	2.6	0	1.6
المجموع	100 %	100 %	100 %	100 %

يشير الجدول التالي الى حجم الإهتمام بالمؤسسات الإجتماعية في المملكة من خلال التكرار الخطابي في صحيفتي الدراسة. ويبين جدول رقم (13) أن الخطاب الليبرالي يتوجه أكثر الى المؤسسات الأمنية والعسكرية والدينية، بينما يتركز اهتمام الخطاب المحافظ على المؤسسات السياسية والإعلامية. ومن الملفت كذلك ان الخطاب الليبرالي يتوجه الى المواطن بنسبة اكبر من توجه الخطاب المحافظ إليه.

جدول 13 توزيع المادة المقالية حسب طبيعة المؤسسة ونوع الخطاب

نوع الخطاب	المؤسسات السياسية	المؤسسات الإقتصادية	المؤسسات العسكرية	المؤسسات الأمنية	المؤسسات الدينية	المؤسسات الإعلامية	المواطن
ليبرالي	33.3	00	53.7	63.9	54.8	46.7	62.2
محافظ	66.5	100	46.3	34.3	42.9	53.3	37.0
متطرف	0.2	00	00	1.9	2.4	00	0.8
المجموع	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

يوضح الجدول رقم (14) توزيع المادة المقالية حسب المؤسسات الإجتماعية وحسب اتجاهات الخطاب. ويتبين من الأرقام الموجودة في هذا الجدول أن الخطاب التجديدي يتوجه في مقالاته الى معظم المؤسسات الإجتماعية في الدولة عدا المؤسسات الإقتصادية حيث يتوجه لها خطاب الوضع القائم. اما خطاب الماضي والقديم فلم يصل الى أي نسبة تذكر من مخاطباته مع المؤسسات في المجتمع.

جدول 14 توزيع المادة المقالية حسب المؤسسة واتجاهات الخطاب

اتجاهات الخطاب	المؤسسات السياسية	المؤسسات الإقتصادية	المؤسسات العسكرية	المؤسسات الأمنية	المؤسسات الدينية	المؤسسات الإعلامية	المواطن
التغيير نحو التجديد	96.1	00	96.2	95.3	85.7	97.8	97.5
تبني الوضع القائم	3.0	100	1.9	1.9	9.5	2.2	0.8
التغيير نحو القديم	0.9	00	1.9	2.8	4.8	00	1.7
المجموع	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

يشير الجدول رقم (15) الى توزيع المادة المقالية حسب الاتجاه النقدي/ الإطرائي. ويتضح ان النسبة الكبرى من الرأي النقدي قد عبر عنه القراء أكثر من غيرهم من مجموعات الرأي في الصحيفة، فقد وصلت النسبة من رسائل القراء الناقدة الى اكثر من 77 %، وتلتها الإفتتاحيات ثم مقالات الكتاب. وقد وصلت كما هو متوقع نسبة الكتابة الإطرائية في رسائل المسئولين الى حوالي 76 % من مجمل هذه الرسائل.

جدول 15 توزيع المادة المقالية حسب الاتجاه النقدي

الحالة النقدية	افتتاحيات	مقالات كتاب	رسائل مسئولين	رسائل قراء
الاتجاه النقدي	58.6	66.5	24.1	77.4
الاتجاه الحيادي	27.8	21.0	0	3.9
الاتجاه الإطرائي	13.6	12.5	75.9	18.7
المجموع	100 %	100 %	100 %	100 %

يوضح الجدول التالي العلاقة بين النطاق الجغرافي وبين الإتجاه النقدي للمادة المقالية. ويوضح جدول رقم (16) أن معظم الكتابات المحلية الناقدة تمحورت حول النقد المؤسسي، بينما تمحورت الكتابات في الشأن العربي في نقد الدولة العربية، بينما معظم المقالات في الشأن الإسلامي وقعت في إطار حيادي، ولكن مجمل المقالات كانت نقدية في الثلاثة الأبعاد (شخصية، مؤسسية، ونقد الدولة)، بنسبة تصل الى 48 %، في حين غابت أي مقالات إطرائية في هذا المجال. ويوضح الجدول في الشأن الدولي أن نسبة كبيرة من التغطيات المقالية انصبت في نقد الدولة بما يزيد عن خمسين في المائة. وهذا نتيجة النقد الذي تعرضت له بعض الدول العظمى وخصوصا الولايات المتحدة وبريطانيا جراء حربها ضد ما يعرف بمكافحة الإرهاب.

جدول 16 توزيع المادة المقالية حسب الإتجاه النقدي والنطاق الجغرافي

الحالة النقدية	محلي	عربي	اسلامي	دولي
نقد شخصية	16.0	14.2	16	8.1
نقد مؤسسة	48.8	9.3	16	12.0
نقد دولة	1.7	23.0	16	51.7

محايد	14.0	41.0	44	19.4
إطراء شخصية	10.2	6.0	0	3.7
إطراء مؤسسة	6.9	1.0	0	2.5
إطراء دولة	2.4	5.5	8	2.6
المجموع	% 100	% 100	% 100	% 100

مقارنات الرأي قبل وبعد أحداث مايو:

الجداول التالية تنصب على وضع مقارنات بين فترتين زمنيتين تقعان داخل الفترة الزمنية الخاصة بالدراسة. ولهذا الغرض تم تقسيم الفترة الزمنية العامة الى فترة ما قبل أحداث التفجيرات التي وقعت في الرياض (مايو 2003م) وفترة ما بعد هذه الأحداث. ولا شك أن حدث التفجيرات كان بمثابة صدمة كبيرة للمؤسسات السعودية وللمجتمع السعودي كانت بمثابة منعطف جديد في تاريخ المجتمع. ولهذا فان المقارنات بين فترتين تشير فعلا الى اختلافات واضحة في الرؤية والإتجاه وما تلى ذلك من مكاشفات وشفافية عالية في الطرح الإجتماعي والإعلامي.

ويوضح الجدول التالي الإختلافات بين الإهتمامات بالمؤسسات الإجتماعية السعودية خلال الفترتين الزمنيتين. فقد بين جدول رقم (17) ان النسبة العظمى من التغطيات المقالية قبل أحداث مايو تركزت على المؤسسات السياسية بنسبة تصل الى حوالي 55 %، تلت ذلك المؤسسات الأمنية. اما في فترة ما بعد أحداث مايو فقد ظلت المؤسسات السياسية في مقدمة اهتمامات الصحافة ولكن بنسبة تصل الى حوالى الثلث من مجمل هذه التغطيات، وتلتها المؤسسات الإعلامية.

جدول 17 توزيع المادة المقالية حسب المؤسسات الإجتماعية
وحسب الفترة الزمنية

المؤسسات	قبل مايو	بعد مايو
السياسية	54.9	34.6
الإقتصادية	0.3	10.0
العسكرية	5.4	10.0
الأمنية	12.4	10.0
الدينية	4.3	6.9
الإعلامية	10.3	18.5
المواطن	12.4	10.0
المجموع	% 100	% 100

ويشير جدول رقم (18) الى أن اتجاهات الخطاب لم تتأثر كثيرا بفارق الأحداث، فقد ظلت سيطرة الخطاب التجديدي الذي يسعى الى تغيير نحو آفاق جديدة من العمل والتنمية، بينما انحسرت باقي الخطابات الى نسبة ضئيلة.

جدول 18 توزيع المادة المقالية حسب إتجاه التغيير وحسب الفترة الزمنية

أتجاه التغيير	قبل مايو	بعد مايو
التغيير نحو التجديد	95.8	95.7
تبني الوضع القائم	2.8	1.9
التغيير نحو القديم	1.4	2.4
المجموع	% 100	% 100

يوضح جدول رقم (19) توزيع التغطيات المقالية حسب نوع الخطاب. وتشير نتائج الجدول الى زيادة بسيطة في النسبة التي احتلها الخطاب الليبرالي وانخفاضا في النسبة التي احتلها الخطاب المحافظ خلال فترتي ما قبل وما بعد أحداث مايو. كما شهدت الفترة اللاحقة نموا محدودا في الخطاب المتطرف.

جدول 19 توزيع المادة المقالية حسب نوع الخطاب وحسب الفترة الزمنية

نوع الخطاب	قبل مايو	بعد مايو
الخطاب الليبرالي	49.2	52.2
الخطاب المحافظ	50.3	45.9
الخطاب المتطرف	0.5	1.9
المجموع	100 %	100 %

يتضح من الجدول (20) الذي يبين توزيع المقالات حسب الإتجاه النقدي خلال الفترتين الزمنيتين، الى زيادة في حجم النقد الشخصي تصل الى حوالي الضعف تقريبا، وزيادة كذلك في النقد المؤسسي، ولكن سجل الجدول انخفاضا في نقد الدولة من24 % الى حوالي 16 %. وفي الجانب الإطرائي انخفضت نسبة إطراء الأسخاص والمؤسسات، ولكن زادت نسبة مقالات إطراء الدولة.

جدول 20 توزيع المادة المقالية حسب الاتجاه النقدي وحسب الفترة الزمنية

الحالة النقدية	قبل مايو	بعد مايو
نقد شخصية	11.8	19.8
نقد مؤسسة	29.5	32.4

نقد دولة	24.0	16.9
محايد	19.6	20.3
إطراء شخصية	7.6	4.8
إطراء مؤسسة	4.8	2.4
إطراء دولة	2.7	3.4
المجموع	% 100	% 100

وتمت أعادة بناء الجدول السابق على شكل تصنيفات جامعة لكل المقالات النقدية في تصنيف واحد هو الاتجاه النقدي، والتصنيفات الإطرائية في تصنيف واحد هو الاتجاه الإطرائي مع المحافظة على الجانب الحيادي في التغطية المقالية. ويوضح جدول رقم (21) نموا بسيطا في مجمل الاتجاه النقدي وثباتا في الاتجاه الحيادي وانخفاضا ملحوظا في الإتجاه الإطرائي. وربما يأتي ذلك نتيجة ان مرحلة ما بعد مايو شهدت شفافية عالية في طرح القضايا الاجتماعية وما يترتب على ذلك من توسيع هامش حرية الإعلام.

جدول 21 توزيع المادة المقالية حسب الإتجاه النقدي / الإطرائي

الاتجاه النقدي/ الإطرائي	قبل مايو	بعد مايو
الاتجاه النقدي	65.3	69.1
الاتجاه الحيادي	19.6	20.3
الاتجاه الإطرائي	15.1	10.6
المجموع	% 100	% 100

يشير جدول رقم (22) الى توزيع المادة المقالية على الثلاثة أحداث الطاغية على الساحة الدولية خلال فترة الدراسة، وهي احداث 11 سبتمبر وما تلازم معها من حرب على افغانستان، ثم أحداث العراق، واحداث فلسطين. ويوضح الجدول انخفاضا حادا في نسبة المقالات التي كانت عن أحداث 11 سبتمبر وافغانستان من 25 % الى 10 %، وانخفاضا في الشأن العراقي من 18 % الى 5 %، بينما ارتفعت في المقابل نسبة الإهتمام بالقضية الفلسطينية الى 85 % خلال فترة ما بعد أحداث مايو.

جدول 22 توزيع المادة المقالية حسب القضايا الدولية

القضايا الدولية	قبل مايو	بعد مايو
أحداث 11 سبتمبر / أفغانستان	25	10
العراق	18	5
فلسطين	57	85
المجموع	% 100	% 100

وبنفس الطريقة في الجدول السابق، تم التعرف في الجدول التالي على نسبة التغطيات المقالية للقضايا المحلية. ويوضح الجدول رقم (23) أن تناول قضايا المرأة زاد الى ثلاثة اضعاف تقريبا بعد أحداث مايو، والى اربعة اضعاف فيما يتعلق بقضايا ومناقشات حول هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ونمت موضوعات البطالة الى حوالي الضعف. كما شهدت قضايا أخرى نموا مطردا مثل الإرهاب الداخلي والحوار والمشاركة الشعبية. وجاءت نسبة الزيادة في تناول هذه القضايا على حساب انخفاض كبير في نسبة القضاي ذات العلاقة بالمشاكل الإدارية والخدمات التنموية.

جدول 23 توزيع المادة المقالية حسب القضايا المحلية

القضايا	قبل مايو	بعد مايو
قضايا المرأة	11.8	29.3
هيئة الأمر بالمعروف	2.0	9.8
مناهج التعليم	8.8	12.2
الإرهاب الداخلي	6.2	7.3
الحوار والمشاركة الشعبية	10.5	12.2
البطالة	4.6	9.8
مشاكل إدارية وخدمات تنموية	56.1	19.4
المجموع	% 100	% 100

وأخيرا يوضح جدول رقم (24) مقارنات في الإهتمامات الجغرافية بين فترتي ما قبل وما بعد أحداث مايو. حيث انخفضت النسبة المحلية –بشكل غير متوقع– الى اقل من النصف، بينما ظلت الإهتمامات الاسلامية كما هي تقريبا، ولكن زادت بشكل متوسط الاهتمامات الدولية، وزادت بشكل كبير الإهتمامات العربية. وربما يعكس هذا اتجاها لدى الصحافة السعودية في محاولة تحويل الإهتمام الى الشأن الخارجي بعد احداث مايو.

جدول 24 توزيع المادة المقالية حسب الفترة الزمنية

النطاق الجغرافي	قبل مايو	بعد مايو
محلي	53.2	22.6
عربي	8.7	33.7
اسلامي	1.7	1.5
دولي	36.4	42.2
المجموع	% 100	% 100

المناقشة والتحليل

من خلال استعراض الإطار التاريخي لنشأة وتطور الخطاب الإعلامي السعودي، وعبر نتائج هذه الدراسة التحليلية للصحافة السعودية كنموذج للإعلام السعودي، تقدم هذه الدراسة عددا من الملاحظات التي يمكن من خلالها استشفاف ملامح الاعلام السعودي حاضرا ومستقبلا.

أولا: الاستنتاجات الرئيسة لتوجهات الإعلام:

1. من الاستنتاجات الرئيسة في هذه الدراسة ان هناك توجها عاما بين وسائل الإعلام السعودية- وبشكل خاص في الصحافة - في دعم الخطاب التجديدي في المؤسسات الإجتماعية. وقد عكست هذه الدراسة ما نسبته 95 % من توجهات عامة نحو حركة التجديد في المؤسسات والفكر والممارسة والتطبيقات. وفي نفس الإتجاه فان خطاب الوضع القائم لم يحظى بنسبة تذكر في مساحة الرأي في الصحافة السعودية، مما يدل على أن وسائل الإعلام ترجح وبنسبة طاغية التوجه الإجتماعي نحو التجديد والتطوير والتقدم في كافة مجالات الحياة الإجتماعية في المملكة العربية السعودية.
2. أشارت الدراسة الحالية الى أن الخطاب الذي يغلب على إتجاهات الصحافة في المملكة العربية السعودية هو خطاب ليبرالي يميل الى الإنطلاق نحو الحرية وعدم التقييد في ظروف مكانية وزمانية. وفي نفس الوقت ينبغى التأكيد الى أن نفس المساحة في الرأي قد تجسدت كذلك في خطاب آخر وصفته هذه الدراسة بالخطاب المحافظ، وهو خطاب مبني على فكرة التطور وفق معادلات ثوابت العقيدة وتقاليد المجتمع. ويمكن وصف هذا التوجه بالخطاب الوسطي المعتدل. ويمكن اجمالا التاكيد على أن وسائل الاعلام السعودية في العموم يتنازعها خطابان رئيسان، هما الخطاب الليبرالي والخطاب المحافظ بدرجات متقاربة في المساحة والإبراز.

3. أوضحت الدراسة الحالية أن وسائل الإعلام المطبوع المتمثل في الصحافة لا تزال تعيش في كنف المؤسسات السياسية، وهذا ينعكس بشكل مباشر في كون المرجعيات التي تحيل إليها مضامين الرأي في الصحافة السعودية عادة ما تكون الى المؤسسة السياسية في الدولة. وهذا يمكن فهمه في سياق ان عمليات التغيير والتطور التي تنادي بها وسائل الإعلام تحال على شكل رؤية وتوصيات وأفكار واقتراحات موجهة الى المؤسسة السياسية. حيث ان المجتمع السعودي الذي يمثل مجتمعا تنمويا ناشئا يعتمد كثيرا على وصاية المؤسسة السياسية على مختلف أوجه الحياة وأنماط التفكير الإجتماعي. ولهذا لم يكن غريبا ان تكون هذه الإحالات الى هذه المؤسسة، رغم وجود موسسات مجتمعية أخرى يمكن ان تكون مؤئلا لمثل هذه الإحالات المرجعية.
4. جسدت الصحافة السعودية نموذجا جديدا في مفهوم الصحافة النقدية، حيث توصلت هذه الدراسة الى نتيجة مؤداها ان معظم مساحات الرأي مثلت توجها نقديا عاما في الصحافة، وبنسبة تقترب من الـ 70 %. وهذه نتيجة مرضية جدا تأتي على عكس ما يراه البعض ان الصحافة السعودية هي صحافة دعائية بالدرجة الأولى. واذا نظرنا بعين المقارنة بين وسائل الاعلام المطبوع الذي يعد اعلاما خاصا، ووسائل الاعلام المرئي والمسوع والذي يعد اعلاما رسميا، ستختلف النتيجة، حيث ان الإتجاه العام في الإعلام الرسمي هو الى الجانب الدعائي، اكثر منه في الجانب النقدي او الحيادي.

ثانيا: الاستنتاجات الخاصة بأحداث مايو 2003:

من النتائج الخاصة التي أفرزتها هذه الدراسة المقارنات بين التغطيات المقالية لفترة ما قبل مايو (التي تمثل بداية ما يمكن وصفه بالإرهاب الداخلي) وفترة ما بعد هذا التاريخ الذي يمثل تداعيات هذه الأحداث في المجتمع السعودي. وقد أشارت هذه النتائج الى الملاحظات التالية:

1. نمو متزايد في الإحالات المرجعية نحو المؤسسات الدينية بعد أحداث مايو مقارنة بما قبلها. وعلى الرغم من كون هذه الإحالات محدودة في مجملها، الا أنها تعد مؤشرا مهما في هذا الخصوص.
2. انخفاض ملفت في الإحالات المرجعية نحو المؤسسة السياسية، فقد كانت حوالي 55 % قبل أحداث مايو الا انها انخفضت الى حوالي 34 % بعد بداية هذه الأحداث. وجاء هذا نتيجة تنوع الإحالات الى مؤسسات مجتمعية أخرى مثل المؤسسات الإقتصادية والمؤسسات الإعلامية وغيرها من المؤسسات الأخرى.
3. لم تشر نتائج الدراسة الى اختلاف يذكر بين الفترتين المشار اليهما بخصوص الخطاب التجديدي وخطاب الوضع القائم. فقد ظلت الأمور كما هي عليه خلال فترتي الدراسة التي امتدت خلال ثلاث سنوات، أي منذ شهر سبتمبر عام 2000م.
4. فيما يتعلق بأنواع الخطاب، أشارت الدراسة الى أن الخطابين الليبرالي والمحافظ ظلا مسيطرين على الخطاب الإعلامي قبل وبعد أحداث مايو، الا ان هناك فروقات بسيطة، حيث شهد الخطاب الليبرالي زيادة بنسبة ثلاثة في المائة في فترة ما بعد الأحداث مقارنة بما كان عليه قبل هذه الأحداث. وأشارت النتائج الى ظهور محدود للخطاب المتطرف ولكن لم تزد في أفضل الأحوال عن اثنين في المائة من مجمل التكرار الخطابي في عينة الدراسة على الصحافة السعودية. كما شهد الخطاب المحافظ انخفاضا بنسبة خمسة في المائة بعد أحداث مايو. ولا تستطيع هذه الدراسة التأكيد من خلال هذه الأرقام البسيطة على أن الخطاب المحافظ في تراجع بينما الخطاب الليرالي في ازدياد.
5. من الملاحظ أن الحالة النقدية التي يمكن استنتاجها من نتائج الدراسة الحالية بخصوص المقارنات الزمنية تشير الى أن زيادة ملحوظة في اجمالي المقالات النقدية بعد أحداث مايو، ولكن الملفت للنظر في ضوء هذه النتيجة أن النقد الموجه الى شخصيات قد تضاعف تقريبا بعد الأحداث وكذلك زادت تكرارات النقد

المؤسسي، بينما انخفضت تكرارات النقد الموجه الى الدول بعد أحداث مايو.

6. ومن أهم النتائج التي أشارت اليها تحليلات مضمون الرأي في الصحافة السعودية أن مجمل الرأي المحلي قد انخفض بنسبة حادة من أكثر من خمسين في المائة الى حوالي 22 % بعد أحداث مايو. وشهدت الدراسة في المقابل زيادة في نسبة التغطيات المقالية في المجالات الخارجية سواء عربيا او اسلاميا او دوليا. وهذه نتيجة مهمة قد نستدل منها الى أن أفضل طريقة للخروج من حساسية الوضع الداخلي هو الهروب الى الخارج. وقد يعكس هذا انحسارا في هامش حرية التعاطي مع الحدث المحلي، مما يؤدي الى تناول الأحداث الخارجية.

7. ربما يعد تاريخ أحداث مايو حدثا فارقا بين نوعين من التغطيات الإعلامية بخصوص القضايا الداخلية، فقد تضاعف الإهتمام بقضايا المرأة ثلاث مرات بعد أحداث مايو، وتضاعفت كذلك نسبة الإهتمام بموضوعات هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكذلك موضوع البطالة.. وفي المقابل انخفضت نسبة الإهتمام بالمشاكل الخدمية والتنموية الى حوالي ثلث حجم الإهتمام بهذه الموضوعات قبل أحداث مايو.. اما بخصوص القضايا الخارجية، فقد انخفضت تكرارات الرأي في قضايا 11 سبتمبر وما تلاها من حرب افغانستان من 25 % الى عشرة في المائة، وانخفضت التغطيات المقالية لحرب العراق من 18 % الى خمسة في المائة، بينما ارتفعت نسبة التناول المقالي لأحداث فلسطين من 57 % الى 85 %، مما يعكس بكل تأكيد اهتمام ثابت في الإعلام السعودي والصحافة بشكل خاص بالقضية الفلسطينية.

المراجع العربية

- إسماعيل ، فادي ، (1993م) . الخطاب العربي المعاصر . فرجينيا: المعهد العالمي للفكر الإسلامي.
- أومليل ، على ، في شرعية الاختلاف . الرباط: المجلس القومي للثقافة العربية 0الطبعة الأولى).
- بيت المال، حمزة، وخالد السهيل (2004) "اتجاهات المقالات الصحافية بعد 11 سبتمبر: صحيفة الشرق الأوسط نموذجا". بحث مقدم ومنشور في منتدى الإعلام السعودي: صورة المملكة العربية السعودية في العالم. الرياض: الجمعية السعودية للإعلام والاتصال.
- الجابري ، محمد عابد ، (1982م) الخطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية ، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية (الطبعة الرابعة، 1982م).
- الحمد، تركي. الثقافة العربية أمام تحديات التغيير. بيروت: دار الساقي (1993 – الطبعة الأولى).
- سميسم ، حميدة ، "مدخل في مفهوم الخطاب الإعلامي" ورقة مقدمة للمؤتمر العلمي الثالث: تحليل الخطاب العربي . جامعة فيلادلفيا: الأردن ، 1997م.
- شرابي ، هشام ، (1990م) ، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين . بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية . (الطبقة الأولى).
- عبد الحميد، محمد، تحليل المحتوى في بحوث الإعلام. جدة: دار الشروق 1983م.
- الطرابيشي، مرفت، ومها الطرابيشي (2002م)" صورة الدول الإسلامية في الصحافة اليومية الأمريكية قبل وبعد أحداث 11 سبتمبر". القاهرة: المؤتمر العلمي السنوي الثامن بكلية الإعلام بجامعة القاهرة.
- العامر، عثمان (2004م) "هويتنا الوطنية في الصحافة الأمريكية: قراءة نقدية"". بحث مقدم ومنشور في منتدى الإعلام السعودي: صورة المملكة العربية السعودية في العالم. الرياض: الجمعية السعودية للإعلام والاتصال.
- القرني، علي شويل (2006)، معالجة الصحافة السعودية للقضايا المحلية: دراسة تحليل المضمون في علاقة الصحافة بالسلطة، مركز البحوث بكلية الآداب.
- ------------------ (2004) الخطاب الإعلامي: العربي والسعودي نموذجا. الرياض: مطابع الجريد.

المراجع الأجنبية

- Berelson, Bernard (1952), Content Analysis in Communication Research, New York: The Free Press.
- Holsti, Ole (1969) Content Analysis for Social Science and Hamanities, Wesley Publishing, Co.
- Hymes, D. (ed.0 1964) Language in Culture an dSociety. New York: Harper & Row.
- Kress, G. (1985) “Ideological Structures in Discourse” in Van Dijk (ed.) The Handbook of Discourse Analysis, Vol. 1. London: Academic Press.
- Macdonell, Diane (1986) Theories of Discourse: An Introduction, Oxford: Basil Blackwell.
- Muecke, S. (1983) Morphology of the Folktale. Blomington, Indiana: Indiana University Press.
- Pecheux, Michel (1982) Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious (1975) (Trans.) Harbans Nagpal. Londong: Macmillan.
- Stemple, Guido (1982) “Content Analysis” in Stemple, G. & B. Westley (eds.), Research Methods in Mass Communication, Cliff, N.J.: Prentice – Hall.
- Van Dijk, Tuen (1988) News as Discourse. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, publishers, P.1.
- ------------------ (1985) "Introduction: Discourse Analysis as a New Discipline" in van Dijk (ed.) THE HANDBOOK OF DISCOURSE ANLYSIS, vol. I. London: Academic Press. PP. 1-10.
- ------------------ (1985) DISCOURSE AND COMMUNICATION: NEW APPROACHES TO THE ANALYSIS OF MASS MEDIA DISCOURSE AND COMMUNICATION. Berlin: De Gruyter.

الدراسات العربية المقارنة
واقعها وآفاقها

د. برهان أبو عسلي*

الملخص

يحاول هذا البحث تلمُّس واقع الدراسات العربية المقارنة وسماتها من خلال مناقشته بعض القضايا والمشكلات المتعلِّقة بدراسة الأدب العربي المقارن، من مثل: مصطلح الأدب المقارن، وتسميته، ومفهومه، ومناهجه ، واتجاهاته ، وغير ذلك من القضايا التي تهمُّ الباحث في الأدب المقارن.

وعلى الرغم من أنَّ كثيراً من هذه القضايا والمشكلات قد حسمت ، منذ زمن بعيد ، من قبل أعلام الأدب المقارن البارزين في أوربا وأمريكا ، فإنَّ بعضها لا يزال مثار خلاف لدى المقارنين العرب. كما أنَّ بعضها الآخر يشكِّل عائقاً في تقدم الأدب العربي المقارن ويحول دون بلوغ غايته ودفعه إلى الأمام.

ومما لا شكَّ فيه أنَّ السبب في اختلاف وجهات النظر وتباينها مردُّه إلى تنوع المناهج المقارنية التي تتلمذ المقارنون العرب على أصحابها في الغرب. على أنَّ مثل هذه التعددية في المناهج الغربية والثقافات المختلفة للباحثين العرب مفيدة جداً في هذا الميدان ، وعامل مهمٌّ لإغناء الأدب العربي خصوصاً ، والثقافة العربية عموماً .إلاَّ أنَّ مما يُخشى منه أن يصل الأمر في بعض الأحيان إلى التعصب أو عدم احترام الآراء الأخرى.

من هنا فإنَّ غاية هذا البحث هي الوصول إلى رؤية عربية واضحة، ومنهجية علمية متماسكة في دراسة الأدب العربي المقارن . ومن أجل ذلك تمَّ الوقوف –أولا– على واقع الدراسات العربية المقارنة وسماتها ومناقشة المشكلات التي تعانيها هذه الدراسات . وثانياً، الوقوف على واقع الترجمة والتأليف في الأدب العربي المقارن. وفي هذا القسم من الدراسة تمَّ –لأول مرة– إعداد بيبليوغرافيا واسعة عن الأدب المقارن في الوطن العربي. وقد تضمَّنت هذه البيبليوغرافيا: المؤلَّفات النظرية المترجمة ، والمؤلَّفات العربية في الأدب المقارن. وانتهى البحث إلى نتيجة تتضمَّن أهمَّ السبل التي يمكن للباحثين العرب أن يسلكوها من أجل تطوير آفاق الأدب العربي المقارن وإغنائه.

***أستاذ مساعد، كلية العلوم ، جامعة الملك سعود**

The Arabic Comparative Study
Realism and Optimism

Dr. Ali Shwel Al-Karni

Abstract

This paper discusses the factor of the Arabic Comparative Study through some issues and problems connected with the study of Arabic Comparative Literature like, its concept, methods, directions and other relevant issues which concern the researcher in the Comparative Literature.

Although most of these issues were resolved by prominent American and European comparative literature scholars long time ago, some of them are still under discussion among Arab scholars. Other problems hinder the progress and development of Arabic comparative literature and prevent it from achieving its aim and improvement.

No doubt, the main reason of the differences in viewpoints is due to the variety of the comparative methods, which Arab scholars have studied at the hands of their advocates in the West. There is an important factor to enrich the Arabic Literature in particular, and the Arabic Culture in general. The fearing point in this context is to reach an extent of intolerance and not respecting others' opinions.

The purpose of this paper is to reach a clear Arabic vision and a comprehensive academic method in studying Arabic comparative literature. For this reason: 1. the situation and the problems facing the Arabic comparative studies have been discussed, 2. The situation of translation and publication in the Arabic comparative literature have been discussed too. A wide bibliography on the comparative literature in the Arab World which contained publications and researches has been prepared.

This paper ends with a conclusion which includes the most important methods that Arab researchers must follow to improve and enrich the horizons of Arabic Comparative Literature.

المقدِّمة:

ها قد مضى على تعاملنا مع الأدب المقارن، نظرية وتطبيقاً، ما يزيد على نصف قرن من الزمن[1]. فما هي الصورة التي يُمكن للمرء أن يُكوِّنها عن تجربتنا العربية في الأدب المقارن؟ وما هو موقعنا، وموقفنا -نحن العرب- في هذا الحقل المعرفي الإنساني؟

إنَّ الإجابة عن هذين السؤالين، أو ما يشبههما، تقودنا إلى تساؤلات أخرى، من مثل: هل بإمكان المرء أن يُكوِّن صورة كاملة، أو شبه كاملة عن التجربة العربية في الأدب المقارن في حال غياب بيبليوغرافيا شاملة وكافية عن الدراسات النظرية والتطبيقية في هذا الميدان، وفي حال قلة التواصل، أو صعوبته بين الباحثين العرب من جهة، أو جهل، أو تجاهل بعضهم بعضاً من جهة ثانية[2]، أو عدم متابعة الأبحاث المقارنية في الوطن العربي من جهة ثالثة[3]؟ وإلى أيِّ مدى ستكون هذه الصورة المُقَدَّمة واقعية وبعيدة عن الأهواء والميول؟ وهل سُترضي هذه الصورة أصحابها، أم أنَّهم سيُنكرونها ؟

مما لاشكَّ فيه أنَّ الأدب المقارن في الوطن العربي يتَّسم بميزات قلَّ أن نجد نظيراً لها في البلدان الأخرى، من ذلك أنَّ دراساته تتوزع على مساحة جغرافية واسعة، وهي دراسات منفتحة على ثقافات وآداب متعددة، كما أنَّ هذه الدراسات غنية باتجاهاتها ومناهجها، وفضلاً عن ذلك فإنَّ أصحاب هذه الدراسات مختلفو الثقافات والمناهل والاتجاهات الفكرية، وأخيراً فإنَّ المؤلَّفات والأبحاث المقارنية، النظرية والتطبيقية، كثيرة كثرة مفرطة.

هذه هي الصورة العامة التي تُطالع المرء وهو بصدد الحديث عن أيِّ قضية من قضايا الأدب المقارن في العالم العربي. ولكن إلى أيِّ مدى تتطابق هذه الصورة مع الواقع والحقيقة ؟ وإلى أيِّ مدى تصمد هذه السمات أمام البحث والتدقيق ؟ وما هو الجديد الذي أضافه الباحثون العرب إلى الأدب المقارن، بوصفه فرعاً بارزاً من فروع الدراسات الأدبية الحديثة؟

أولاً: الدراسات العربية المقارنة، واقعها وسماتها:

إنَّ متتبع مسيرة الدراسات العربية المقارنة يلاحظ أنَّ هذه الدراسات -على كثرتها- لا تتوزع توزعاً طبيعياً أو متساوياً في أقطار الوطن العربي، بمعنى أنَّ هذه الدراسات تنحصر في أقطار معينة، وبنسب متفاوتة، في كلٍّ من مصر وسورية ولبنان والسعودية والعراق والمغرب العربي والأردن وقطر واليمن والكويت وتونس[4]. أمَّا نصيب البلاد العربية الأخرى من هذه الدراسات فيكاد يكون معدوماً أو غير معروف[5].

هذا فيما يخصُّ توزع الدراسات العربية المقارنة في الوطن العربي. أمَّا فيما يتعلق بالتأليف والبحوث المقارنة في الوطن العربي فالواقع يشير إلى الاهتمام المتزايد بهذا العلم. وإنْ دلَّ هذا على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على وجود ظاهرة صحية معافاة. ففي معرض حديثه عن واقع التأليف والترجمة في الأدب المقارن عند العرب يقول الدكتور علي شلش: ((يبلغ عدد الكتب المؤلَّفة في الأدب المقارن 48 كتاباً، والمترجمة خمسة. وكان الأولى أن تزيد الترجمة على التأليف، أو يتعادلا على الأقل. بل إنَّ رقم التأليف ذاته يثير الدهشة والعجب، لأنَّ نظيره في الفرنسية أو الإنجليزية أقل منه بكثير. ولو رآه مقارن فرنسي أو إنجليزي أو ألماني لحسبنا سادة الأدب المقارن في العالم، أو شكَّ في صحة العدد، أو اتهمنا باللهو والسرقة. وليته يرى أحجام هذه المؤلَّفات أيضاً. فبعضها يصل إلى 1225 صفحة (كتاب العقيقي المكون من ثلاثة أجزاء) وبعضها يتواضع فينـزل إلى830 صفحة (كتاب علوش) أو 690 صفحة (كتاب الطاهر مكي عن الأصول والتطور والمناهج) ولو قارن هذا المقارن الأجنبي مثل هذه الأحجام بنظائرها في لغته لازداد دهشة وعجباً!))[6].

ومن البديهي أنَّ هذا النصَّ يماثل نصوصاً كثيرة أخرى تتحدَّث عن واقع التأليف والترجمة في الأدب المقارن عند العرب. إلاَّ أنَّ اختياري هذا النص مردُّه إلى سببين هامين:

الأول: أنَّه ينتمي إلى أحدث مؤلَّف باللغة العربية، خصَّه صاحبه بالحديث عن

واقع الدراسات العربية المقارنة في مقابل الدراسات الأمريكية المقارنة؛ أعني كتاب الدكتور علي شلش ((الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية)). الصادر في سنة 1995. وبالطبع فقد ظهرت بعد هذا الكتاب مؤلَّفات عربية عديدة في الأدب المقارن ولكنَّها لم تتناول واقع التأليف والترجمة في الوطن العربي.

الثاني: هو أنَّ هذا النصَّ -بما يقدِّمه من إحصائيات- لاشكَّ أنَّه يثير مجموعة من القضايا التي تشكِّل في مجموعها إشكالات عديدة تتضمَّنها الدراسات العربية المقارنة.

وكما يلاحظ -هنا- أنَّ الدكتور علي شلش يشير إلى وجود كمٍّ هائل من المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن. وهذا الأمر حقيقة. وأنَّ الكتب المترجمة إلى اللغة العربية في هذا الميدان قليلة بالقياس إلى هذا العدد الكبير في العربية. وهذه حقيقة ثابتة أيضاً[7].

وفي كتابه الآنف الذكر يشير الدكتور شلش كذلك إلى أنَّه كان يسعى إلى حصر الكتب المؤلَّفة والمترجمة في الوطن العربي ذات الصلة المباشرة بموضوع الأدب المقارن. وأنَّه يرى صعوبة في حصر هذا النوع من التصانيف ، ويدعو إلى استكمال النقص أو تصحيحه[8].

وقد سبق الدكتور علي شلش إلى وضع قائمة أو بيبليوغرافيا من هذا النوع باحثان بارزان في الوطن العربي ، هما: الدكتور سعيد علوش في كتابيه: ((مكونات الأدب المقارن في العالم العربي)) 1987، و ((مدارس الأدب المقارن . دراسة منهجية)) الصادر في عام 1987 أيضاً. والدكتور حسام الخطيب في كتابه ((آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً)) الصادر عام 1992. وقد أشار الدكتور الخطيب إلى أنَّ هذه البيبليوغرافيا تتناول المؤلَّفات النظرية في الأدب المقارن، أو التي تتضمن اهتماماً واضحاً بالتطبيق على أساس نظرية متماسكة[9]. وفيما بعد جاء الدكتور غسان السيد واقتبس بيبليوغرافيا الدكتور حسام الخطيب وضمَّنها كتابه ((الحرية الوجودية بين الفكر والواقع . دراسة في الأدب المقارن))[10]، دون زيادة أو نقصان.

وقد بلغت أعداد الكتب التي صنَّفها الدكتور حسام الخطيب في الأدب العربي المقارن (المؤلَّفات النظرية فقط) 37 كتاباً . في حين وصل العدد عند الدكتور علي شلش إلى 50 كتاباً[11]. وهي كذلك في المؤلَّفات ذات الصلة النظرية المباشرة بموضوع الأدب المقارن.

وفي عام 1999 أعاد الدكتور حسام الخطيب نشر كتابه ((آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً)) في طبعة جديدة، مُعدِّلاً ومُستدركاً ومُضيفاً ومُستكملاً النقص في بحث ((رافد الترجمة في الأدب المقارن)). فوثَّقه وأعدَّ بيبليوغرافيا للترجمات المقارنية. كما راجع قائمة التأليف في الأدب العربي المقارن واستكمل بعض ما كان ينقصها. وفي هذا يقول إنَّه أجرى ((مراجعة متأنية لبيليوغرافيا التأليف في الأدب المقارن واستكمال بعض نواقصها، وقد كانت هذه القائمة الأولى حين صدرت أواخر الثمانينات، ومن المؤسف أنَّها تعرَّضت للقرصنة التأليفية إلى درجة أنَّ أحدهم نسبها إليه من خلال إضافة عنوان أو اثنين كما لو كان هو صاحبها الأصلي))[12].

وفي موضع آخر يشير الدكتور الخطيب إلى أنَّ البيبليوغرافيا المتعلقة بالأدب العربي المقارن تقف عند عام 1991[13]. وقد بلغت المؤلَّفات التي رصدها الدكتور الخطيب في هذه الطبعة 52 كتاباً. ناهيك عن أجزاء هذه المؤلَّفات أو بعض طبعاتها المكررة كما هو الحال في كتاب (الأدب المقارن) لمحمد غنيمي هلال، أو كتاب (من الأدب المقارن) لنجيب العقيقي.

أمَّا قائمة الكتب المترجمة إلى اللغة العربية فبلغت عند الدكتور الخطيب ثمانية كتب فقط. وذلك حتى نهاية الثمانينات كما يشير[14].

ويتبين لنا من كلِّ هذا أنَّ هناك ثلاثة أمور لابدَّ من الإشارة إليها ونحن بصدد تقديم صورة عن واقع الدراسات المقارنة في الوطن العربي:

الأمر الأول: هو أنَّ أبحاث الأدب المقارن ودراساته في الوطن العربي والعالم لا تتمُّ متابعتها بشكل دقيق ومستمر. ومن هنا فإنَّه ليس بين أيدينا -حتَّى الآن- بيبليوغرافيا تدَّعي استيفاءها كل ما كُتب وأُلِّف من أبحاث ودراسات في الأدب العربي المقارن، على

الرغم من حداثة هذا التخصص في أدبنا العربي. والسبب في ذلك يعود إلى أمور كثيرة، أهمُّها:

1ً - أنَّ قسماً كبيراً من الباحثين أو المتخصصين في الأدب المقارن لا يتابعون، باستمرار، ما يُنشر في الساحة الثقافية العربية والعالمية. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإنَّهم إذا تمَّ لهم الاطلاع على هذا المنشور فإنَّهم قلَّما يضيفون شيئاً جديداً، أو يتابعون ما بدأه الآخرون في هذا المجال[15].

2ً - أنَّ التواصل الثقافي بين أرجاء الوطن العربي وجامعاته ومؤسساته الثقافية والعلمية قليل، أو غير موجود في غالب الأحيان. ويترتب على هذا عدم معرفة التطور والجديد الذي توصَّلت إليه أبحاث الأدب المقارن خاصَّة، والدراسات الأدبية والنقدية عامَّة.

ومن هنا يرى الدكتور حسام الخطيب أنَّ مشكلة الأدب المقارن تكمن في ((..أنَّه يحتاج إلى السقي لا إلى (البعل). ويحتاج إلى كتب ودوريات وتسهيلات بحثية، واتصال حيٍّ بالعالم الخارجي، ومنبر مفتوح للحوار. وما أبعد كل تلك الأمور عن جامعاتنا. ولكن أيضاً ما أسهل التغلب على العراقيل الخارجية حين تصفو النفوس وتلتقي الغايات وتلتف الطاقات حول الهدف المنشود))[16].

الأمر الثاني: يتعلق بالمعايير والأسس التي صُنِّفت بموجبها البيبليوغرافيات في الأدب العربي المقارن. وسأقف عند البيبليوغرافيتين اللتين أعدَّهما كلٌّ من الدكتور حسام الخطيب والدكتور علي شلش. فالأولى تنتمي -زمنياً- إلى عام 1992، وما أُضيف إليها في طبعة 1999. والثانية تنتمي إلى عام 1995. والفارق الزمني بينهما -كما يلاحظ- قصير جداً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ قائمة الدكتور علي شلش تقدَّمت رقمياً على قائمة الدكتور حسام الخطيب، ثمَّ تقدَّمت قائمة الدكتور الخطيب في الطبعة الثانية عام 1999 على قائمة الدكتور شلش بفارق عنوانين فقط. وفي كلٍّ من هاتين القائمتين عنوانات غير موجودة في قائمة الآخر. وكلتاهما أغفلت عنوانات تنتمي زمنياً إلى مرحلة ما قبل إعداد هاتين القائمتين. والباحثان معذوران

في ذلك، ومشكوران كذلك على الجهود التي بذلاها في إعداد هذه القوائم التي لا غنى عنها لأيِّ باحث في الدراسات العربية المقارنة.

على أنَّ المرء من حقِّه أن يتساءل عن المعايير التي صُنِّفت بموجبها هذه القوائم. فمن المعروف لدى باحثين كثر أنَّ هناك كتباً حملت عنوان ((الأدب المقارن)) ولكنَّها بعيدة عن الأدب المقارن، أو لا تمتُّ بصلة إليه كمؤلَّفات نجيب العقيقي وعبد الرزاق حميدة وإبراهيم سلامة[17]. فكيف وضعت هذه المؤلَّفات ضمن هذه البيبليوغرافيات التي تدَّعي أنَّها تستند إلى الأساس النظري في التأليف المقارن؟ وما هو المقياس الذي اعتمده الباحثان في ذلك؟

من المؤكد أنَّ الناظر إلى المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن سيجد أنَّها تتوزع على النحو الآتي:

1 – قسم بعيد عن مفهوم الأدب المقارن نظرية وتطبيقاً. ويمثِّله كتاب نجيب العقيقي ((من الأدب المقارن)) ، القاهرة 1948 ، وكتاب عبد الرزاق حميدة ((في الأدب المقارن)) ، القاهرة 1948.

2 – قسم لم تتحدد فيه بعد ملامح الأدب المقارن النظرية والتطبيقية تحديداً دقيقاً. ككتاب إبراهيم سلامة ((تيارات أدبية بين الشرق والغرب . خطة ودراسة في الأدب المقارن)) ، القاهرة 1951– 1952.

3 – قسم يتناول القضايا النظرية في الأدب المقارن. ويمثله كتاب محمد غنيمي هلال ((الأدب المقارن)) ، القاهرة 1953 والطبعات اللاحقة، وكتاب ريمون طحَّان ((الأدب المقارن والأدب العام)) ، بيروت 1972، وكتب حسام الخطيب : ((الأدب المقارن ،)) ج1، دمشق 1981، و ((آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً)) ، بيروت– دمشق ، ط1 ، 1992 ، ط2، 1999 ، و ((الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة)) ، الدوحة 2001 ، وكتاب أحمد كمال زكي ((الأدب المقارن)) ، القاهرة 1981، وكتب سعيد علوش : ((إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي)) ، الدار البيضاء 1986، و ((مكونات الأدب المقارن في الوطن العربي)) ، بيروت– الدار

البيضاء 1987، و ((مدارس الأدب المقارن . دراسة منهجية)) ، الدار البيضاء 1987 ، وكتاب الطاهر أحمد مكي ((الأدب المقارن ، أصوله وتطوره ومناهجه)) ، القاهرة 1987 ، وكتابا عزّ الدين المناصرة ((مقدمة في نظرية المقارنة)) ، عمان 1988 ، و ((المثاقفة والنقد المقارن . منظور إشكالي)) ، بيروت 1996، وكتاب علي شلش ((الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية)) ، الرياض 1995 ، وكتابا عبده عبود ((الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية)) ، حمص 1991 ، و ((الأدب المقارن . مشكلات وآفاق)) ، دمشق 1999 . وغير ذلك الكتب من التي تناولت الأدب المقارن ونظرياته .

4 – قسم تناول الأدب المقارن من الناحيتين النظرية والتطبيقية. والأمثلة هنا كثيرة، أذكر منها: كتاب محمد غنيمي هلال ((النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة)) ، القاهرة 1957، وكتاب محمد عبد السلام كفافي ((في الأدب المقارن . دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)) ، بيروت 1971 ، وكتاب طه ندا ((الأدب المقارن)) ، بيروت 1975 ، وكتاب حسام الخطيب ((الأدب المقارن)) ، ج1 ، ج2، دمشق 1981 ، وكتاب إبراهيم عبد الرحمن محمد ((الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق)) ، القاهرة 1976، وكتاب بديع محمد جمعة ((دراسات في الأدب المقارن)) ، بيروت 1978 ، وكتاب محمد ألتونجي ((دراسات في الأدب المقارن)) ، دمشق 1982 ، وكتاب محمد زكي العشماوي ((دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن)) ، بيروت 1983 ، وكتاب أحمد درويش ((الأدب المقارن. النظرية والتطبيق)) ، القاهرة 1984 ، وكتاب داود سلوم ((دراسات في الأدب المقارن التطبيقي)) ، بغداد 1984 ، وكتاب علي أحمد العريني ((ظاهرة التأثير والتأثر في الأدب العربي . دراسات جديدة في الأدب المقارن)) ، الرياض 1984 ، وكتاب محمود طرشونة ((مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة)) ، تونس 1986 ، وكتاب وغسان السيد ((الحرية الوجودية بين الفكر والواقع . دراسة في الأدب المقارن)) ، دمشق 1994. وغير ذلك من الكتب التي

تناول مؤلِّفوها فيها الأدب المقارن من الناحيتين النظرية والتطبيقية.

5 - قسم تناول الأدب المقارن من الناحية التطبيقية فقط. مثال ذلك: كتاب جمال الدين الرمادي ((فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب)) ، بغداد 1954 ، وكتابا محمد غنيمي هلال ((في النقد التطبيقي والمقارن)) ، القاهرة 1974، و ((دراسات أدبية مقارنة)) ، القاهرة 1985 ، وكتب حسين مجيب المصري ((في الأدب العربي والتركي . دراسة في الأدب الإسلامي المقارن)) ، القاهرة 1962 ، و ((في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن)) ، القاهرة 1980، و ((بين الأدب العربي والفارسي والتركي))، القاهرة 1985 ، و ((صلات بين العرب والفرس والترك . دراسة تاريخية مقارنة)) ، القاهرة 2001 ، وكتابا عبد المطلب صالح ((دراسات في الأدب والنقد المقارن)) ، بغداد 1973، و ((موضوعات عربية في ضوء الأدب المقارن)) ، بغداد 1987 ، وكتاب عبد الدايم الشوا ((في الأدب المقارن . دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي)) ، بيروت 1982، وكتاب عبد الوهاب علي الحكمي ((الأدب المقارن .دراسة في العلاقة بين الأدب العربي والآداب الأوربية))، جدة 1983، وكتاب الطاهر أحمد مكي ((في الأدب المقارن . دراسات نظرية وتطبيقية)) ، القاهرة 1988، وكتاب حلمي بدير ((الأدب المقارن . بحوث ودراسات)) ، المنصورة 1998، وكتاب عبد الحكيم حسان ((الأدب المقارن والتراث الإسلامي. ((دراسة مقارنة في موضوع الطبقة الحاكمة في الأدبين العربي والفارسي)) ، القاهرة 1998.

وفضلاً عن ذلك فإنَّ هناك أعمالاً كثيرة أُلِّفت لغرض تعليمي ولضرورات التدريس فقط. ومثل هذه المؤلَّفات يجب أن تؤخذ بالحسبان إذا ما قيست بالمؤلَّفات التخصصية في الأدب المقارن. هذا من جهة. ومن جهة ثانية فإنَّ هناك مؤلَّفات في قائمة الدكتور حسام الخطيب لم تُذكر في قائمة الدكتور علي شلش. وهذا الأمر ينطبق كذلك على قائمة الدكتور شلش. فما هو المعيار التصنيفي في ذلك ؟ ثمَّ إنَّ المدقق في كلا القائمتين يلاحظ إغفالهما عدداً كبيراً من المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن. من ذلك مثلاً :

- عبده الراجحي: محاضرات في الأدب المقارن. دار النهضة العربية ، بيروت ، 1973.
- محمد إسماعيل شاهين: في الأدب المقارن. (القاهرة) ، 1983.
- زهران محمد جبر عبد الحميد: في الأدب المقارن. دار البيان ، القاهرة ، 1985.
- عبد الواحد علام: مدخل إلى الأدب المقارن. مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1990.
- عبد الغفور الأسود: مدخل إلى الأدب المقارن. جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، 1990.
- عبده عبود: الأدب المقارن. مدخل نظري ودراسات تطبيقية. منشورات جامعة البعث، (حمص)، 1991–1992.

ومن هنا يتبين لنا أنَّ المعايير التي استند إليها الباحثان في تصنيف بيبليوغرافيا عربية شاملة في الأدب المقارن تحتاج إلى مزيد من الدقة والوضوح.

الأمر الثالث: يتعلَّق بطبيعة المادة النظرية وسماتها في المؤلَّفات العربية المقارنة. وقبل البدء بالحديث عن ذلك أودُّ أن أشير إلى أنَّ التجربة العربية في الأدب المقارن هي تجربة حديثة العهد بالقياس إلى تجارب الأمم الأخرى في هذا الميدان. فقد ظهر مصطلح ((الأدب المقارن)) في العربية متأخراً قرابة قرن أو أكثر على مولده في فرنسا. وليس مصطلح الأدب المقارن وحده الذي تأخَّر ظهوره في عالمنا العربي، وإنَّما هناك مصطلحات أدبية أخرى تأخَّر دخولها إلى ثقافتنا العربية والتعرف إليها، كالرومانتيكية والواقعية والرمزية والحداثية وغيرها[18].

ويُرجع الدكتور علي شلش ذلك إلى أسباب أهمها: ((...اختلاف درجة التطور الاجتماعي، والنزعة المحافظة، والميل إلى التشكيك في الجديد، والرغبة الكامنة في صيانة التراث، والدفاع عن النفس إزاء احتلال الطرف الآخر في المثاقفة لأوطاننا...))[19].

ومن هنا علينا أن لا نستغرب أن نجد خليل هنداوي يدعو –في أول نصٍّ عربي في الأدب المقارن– إلى الإقبال على الأدب المقارن، الذي من خلاله يتمُّ تقريب

الأدب العربي من الآداب العالمية وإخراجه من عزلته التي عاشها زمناً طويلاً. يقول هنداوي:إنَّ ((...العرب جرَّبوا أن يدرسوا الآداب الأجنبية ليستفيدوا ويفيدوا من قواعدها، وإنَّ دراستنا -اليوم- للأدب الأجنبي أكثر ضرورة منها بالأمس ، بعد أن امتزجت عوالم الفكر واتحدت مناهج الأدب، وأصبح لا يليق بنا أن نترك الأدب العربي محصوراً في عزلته بحجة صيانته ووقايته. وما الذي يُخشى عليه؟ وإنَّما صيانته ووقايته في تعريضه للهواء والنور لا في حجبه عنهما، وفي تقريبه من الآداب العالمية حتى يساهم معها في تأدية رسالتها لا في تنفيره منها وتنفيرها منه، على أن يبقى أدبنا محتفظاً بألوانه، ويبقى أديبنا عاملاً على إبدائها لا إخفائها؛ وبهذا نحقق غاية من غايات الأدب، ونفتح لنا زاوية من عمارة الأدب، ونكمل الخطوة التي خطاها الأوائل ولم يكملوها))[20].

وانطلاقاً من هذه الدعوة وأمثالها أخذ الأدب المقارن يشق طريقه في الأوساط الثقافية والأكاديمية العربية. وقد رافق ذلك اهتمام متزايد بإدخاله في مناهج الدراسة الجامعية[21]، وإرسال طلاب إلى أوربا للتخصص في هذا الميدان[22]، ومن هنا كانت الحاجة ماسَّة إلى المراجع والتأليف؛ فقد ظهر كتاب عبد الرزاق حميدة ((في الأدب المقارن)) عام 1948. وكتاب نجيب العقيقي ((من الأدب المقارن)) في عام 1948 أيضاً. ورافق ظهور هذين الكتابين صدور ترجمة كتاب فرنسي مهم جداً في الأدب المقارن، هو كتاب ((الأدب المقارن)) لـ بول فان تيجم Paul Van Tieghem[23].

وهكذا كانت بداية التأليف والترجمة في الأدب المقارن النظري عند العرب، ومن ثمَّ بدأت سلسلة من المؤلَّفات تتوالى في الظهور عاماً بعد عام ، وما زالت مستمرة حتى يومنا هذا.

إذاً كان عام 1948 هو العام الذي شهد بداية ظهور المؤلَّفات ((النظرية)) العربية في الأدب المقارن[24]. أمَّا التأليف التطبيقي في الأدب العربي المقارن فيعود تاريخ ظهوره إلى سنوات أبعد من هذا التاريخ. ويشير الباحثون إلى أنَّ الأدب العربي شهد ظهور

بواكير مقارنية تطبيقية تمثَّلت في كتابات رفاعة الطهطاوي ، وعلي مبارك، وأديب إسحاق ، وأحمد فارس الشدياق ، وسليمان البستاني وغيرهم . و أنَّ كتابات هؤلاء كانت المنطلق لظهور أعمال تطبيقية كثيرة ومتنوعة فيما بعد.

وتأتي أهمية كتابات هؤلاء الكتاب وغيرهم من كتاب عصر النهضة العربية في كونها حملت أفكاراً وآراء نقدية جديدة وجريئة لا عهد للأدب العربي بها من قبل . وذلك من خلال اتصال أصحابها المبكر بالثقافة الغربية ، ومن خلال الموازنات التي أجروها بين الشرق والغرب ، كما فعل الطهطاوي في كتابه ((تخليص الإبريز في تلخيص باريز)) ، وعلي مبارك في ((علم الدين)) ، والمقارنات التي قام بها سليمان البستاني بين الأدبين العربي والغربي في مقدمة تعريب ((الإلياذة)) لهوميروس، فقد قارن بين الملحمة اليونانية والشعر العربي القصصي وفاضل بينهما[25].

على أنَّ سنة 1904 هي السنة التي شهدت ظهور أول كتاب تطبيقي في الأدب العربي المقارن، وهو كتاب روحي الخالدي الذي حمل اسم ((تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو)). ويشير الدكتور حسام الخطيب إلى أنَّ روحي الخالدي يمكن اعتباره ((سواء من حيث السبق الزمني أم من حيث السبق العلمي ، رائد البحث العربي المقارن التطبيقي، بما تنطوي عليه كلمة (ريادة) من تسامح في ناحيتي المنهج والدقة العلمية))[26].

وقد تبع عمل الخالدي هذا أعمال ودراسات تطبيقية جديرة بالاهتمام ككتابات: خليل مطران[27]، وأحمد ضيف[28]، وأحمد الشنتناوي[29]، وعبد الوهاب عزام[30]، ودريني خشبة[31]، وخليل هنداوي[32]، وفخري أبو السعود[33]، وقسطاكي الحمصي[34]، وإلياس أبو شبك[35]، وشفيق جبري[36]، وغير ذلك من الدراسات التي شكَّلت في مجموعها اللبنة الأساسية في بناء صرح الدراسات المقارنة التطبيقية عند العرب[37].

على أنَّ ما يهمُّنا في هذه الدراسة هو الوقوف على المؤلَّفات النظرية العربية في الأدب المقارن. فما هي سمات هذه المؤلَّفات وما طبيعة المادة النظرية فيها؟

علينا بادئ ذي بدء أن نشير إلى أنَّ التأليف النظري في الأدب العربي المقارن قطع شوطاً كبيراً من حيث الكم، فمنذ عام 1948 وحتى عام 2002 ظهرت أعمال ودراسات مقارنية عديدة في الوطن العربي. ومن خلال البحث والتدقيق والمتابعة، التي استمرت سنوات ، تمكَّنْتُ من رصد ما يزيد على (116) كتاباً حمل معظمها اسم ((الأدب المقارن)) أو اسماً مشابهاً له[38]. وتبيَّن لي أنَّ مصر تصدَّرت الدول العربية من حيث التأليف والنشر والإصدار فيما يتعلَّق بنظرية الأدب المقارن، فقد صدر فيها (57) كتاباً[39]. وجاءت لبنان في المرتبة الثانية من حيث النشر، إذ نُشر فيها (18) كتاباً[40]. وجاءت سورية والسعودية ثالثة من حيث التأليف والنشر، إذ نُشر في كلٍّ منهما ثمانية كتب[41]. وجاءت العراق في المرتبة الرابعة ، إذ صدر فيها ستة كتبٍ[42]. وصدر في الأردن أربعة كتبٍ[43]. وفي كلٍّ من قطر والمغرب والجزائر صدر كتابان[44]. وفي كلٍّ من اليمن والكويت وتونس صدر كتاب واحد فقط[45].

وهناك كتب حملت إصدار بلدين عربيين في آنٍ واحد ، من تلك الكتب :

كتاب سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي . فقد صدر عن الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، وسوشبريس ، الدار البيضاء ، في عام 1987.

وكتاب مجدي وهبة : الأدب المقارن ومطالعات أخرى . الذي صدر عن مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، في عام 1991.

وكتاب حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . الذي صدر عن دار الفكر المعاصر في بيروت ، ودار الفكر في دمشق ، ط1 ، في عام 1992 ، وط2 ، في عام 1999.

وكتاب حسام الخطيب : الأدب والتكنولوجيا وجسر النصِّ المفرَّع Hypertext . (دراسات في الأدب المقارن – 2) . فهذا الكتاب صدر عن المكتب العربي الترجمة والنشر في دمشق والدوحة ، في عام 1996.

وكتاب عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي . مقدمة وتطبيق . الذي صدر عن دار الشروق ، القاهرة وبيروت ، ط1 ، في عام 1997.

أماَّ الدول العربية الأخرى كعُمان والإمارات العربية المتحدة والبحرين وفلسطين

والسودان فلم يظهر فيها -على ما بين أيدينا من أدلة- أيٌّ كتاب في الأدب المقارن النظري أو التطبيقي.

وعلى أيَّة حال فإنَّ حركة التأليف في الأدب العربي المقارن نشطة وفي تزايد مستمر. إلاَّ أنَّ المرء من حقِّه أن يتساءل عن طبيعة هذه المؤلَّفات الكثيرة وسماتها العامة، وما هو الجديد الذي قدَّمته خلال نصف قرن من الزمن؟ وهل كثرتها دلالة أو مؤشر على وجود ما يُمكن تسميته ((المفهوم العربي في الأدب المقارن)) أو ((المدرسة العربية في الأدب المقارن)) أو ((الرؤية العربية في الأدب المقارن)) ؟

إنَّ متتبع المؤلَّفات النظرية في الأدب العربي المقارن وقارئها يلاحظ ما يلي:

أولاً: أنَّ قسماً كبيراً من هذه المؤلَّفات أُلِّف في الأصل ليكون مرجعاً أو مقرراً دراسياً لمادة الأدب المقارن المُدرجة في أقسام اللغة العربية. وقلَّة قليلة من هذه المؤلَّفات أُلِّفت للمتخصصين في الدراسات المقارنة[46].

ثانياً: جلُّ الذين ألَّفوا هذه الكتب هم في الأصل أساتذة في الجامعات العربية. على أنَّ هذا يجب أن لا يعني أنَّ كلَّ الذين ألَّفوا في الأدب المقارن كانوا من المتخصصين أصلاً في الأدب المقارن. ولكن بحكم ممارسة تدريس مادة الأدب المقارن، والاطلاع على ما فيه أصبحوا -حسب زعمهم- أساتذة في الأدب المقارن ومؤهَّلين للتأليف فيه[47].

ثالثاً: السمة الغالبة على هذه المؤلَّفات اتكاؤها على مصادر ومراجع قديمة، يعود قسم منها إلى الثلث الأول من القرن العشرين، والقسم الآخر إلى منتصف القرن العشرين. ولو شئنا الدقة قلنا إنَّ معظم المؤلَّفات النظرية العربية في الأدب المقارن عالة على ما كتبه بول فان تيجم وماريوس فرانسوا غويار ومحمد غنيمي هلال. وقلَّة قليلة استفادت مما كتبه رينيه إتيامبل و رينيه ويلك وهنري ريماك. أمَّا الاستفادة مما كتبه المقارنون الغربيون، المشهورون واللاحقون والجدد، أمثال: فيكتور جيرمونسكي، وديونيز دوريشين، وهاري ليفن، وألكساندر ديما، وكلود بيشوا، وأندريه ميشيل روسو، ودانييل -هنري باجو، وبيير برونيل، و إيف شيفريل، وهاسكل بلوك، وكلوديو جوين،

وسوزان باسنيت وغيرهم ، فقلّما نجد ذكراً أو صدى لكتاباتهم أو آرائهم و أفكارهم في المؤلَّفات العربية المقارنية[48].

رابعاً: تنحو أغلب مؤلَّفات الأدب العربي المقارن منحى يكاد يكون تقليداً عامّاً وهو أنَّها تُخصِّص القسم الأول لنظرية الأدب المقارن، مولده ونشأته، مدارسه، أبرز اتجاهاته، ميادينه، عدة الباحث في الأدب المقارن وغير ذلك من الموضوعات التي تتضمَّنها نظرية الأدب المقارن. أمَّا القسم الثاني من هذه المؤلَّفات فيُخصَّص للدراسات التطبيقية.

خامساً: يخيل إليك وأنت تقرأ العنوان البارز (الأدب المقارن)، وما أشبهه، الموجود على غلاف بعض هذه المؤلَّفات أنَّك بصدد التعرف على شيءٍ جديد في الأدب المقارن ونظريته أو تطوراته الحديثة. ولكنك سرعان ما تُصدم، إذ تكتشف –من خلال المقدِّمة– أنَّ المؤِّلف يطمئنك قائلاً: هذه مجموعة من المحاضرات كنت قد ألقيتها على طلابي في عام كذا ، أو : هذه مقالات ودراسات كنت قد نشرتها في مجلات وصحف متفرقة في سنوات متباعدة ، أو يقول: وقد رأيت ضمَّها– يعني الدراسات التي نشرها من قبل في كتب –في كتاب واحد أو في مجلد واحد، وفي طبعة جديدة. أو يقول لك هذه دراسات تطبيقية في الأدب المقارن. من غير أن يُبيِّن لك المنهج الذي اتبعه في هذه الدراسات. وقس على ذلك.

سادساً: قلَّة قليلة من هذه المؤلَّفات خصَّها أصحابها لنظرية الأدب المقارن. وكان هؤلاء يمتلكون منهجية، واتضحت رؤاهم ووعيهم المقارني والمعرفي والثقافي في كلِّ ما قدَّموه. أذكر من هؤلاء مؤسس الأدب العربي المقارن وحجته الدكتور محمد غنيمي هلال ، وموجه الدراسات العربية المقارنة المعاصرة الدكتور حسام الخطيب . فما قدَّمه هذان العلمان البارزان يشهد بحقٍّ أنَّهما كانا أستاذين كبيرين في هذا الميدان. ولا أظن أنَّ هناك من سبقهما إلى خدمة الأدب المقارن ونشره على مستوى الوطن العربي . اللَّهم إلاَّ بعض المخلصين، الذين كرَّسوا جهدهم وفكرهم لهذا العلم.

سابعاً: من الملاحظ أنَّ أغلب هذه المؤلَّفات تتناول مصطلح الأدب المقارن وتناقش تسميته، ومن ثمَّ تقترح بدائل جديدة لهذا المصطلح. من ذلك مثلاً:

- ((التاريخ المقارن للآداب)) أو ((تاريخ الآداب المقارن))[49].
- ((الأدب المقارَنُ)) أو ((الآداب المقارَنَة)) أو ((المقَارَنَةُ الأدبية))[50].
- ((دراسات في الأدب المقارن)) أو ((دراسات في الآداب المقارنة))[51].
- ((الأدب المقارن)) (بفتح الراء وكسرها) - ((الدراسة المقارنة للأدب))[52].
- ((الأدب المقارن)) (بفتح الراء)[53].

وفيما يتعلق بهذه القضية فإنَّ الباحثين قد أشاروا منذ البدء إلى أنَّ مصطلح الأدب المقارن غير دقيق ولا يعبر عن معناه[54]. ومن هنا يجب أن لا تُؤَلِّف مشكلة تضارب المصطلحات عائقاً في تقدُّم هذا الحقل المعرفي ونموه[55].

ثامناً: تتناول هذه المؤلَّفات مفهوم الأدب المقارن ومناهجه واتجاهاته. ومن خلال هذا التناول يبرز اتجاهان أو مفهومان في الدراسات العربية المقارنة، هما: المفهوم الفرنسي والمفهوم الأمريكي. أمَّا المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن فقد بدأ تأثيره عبر قناتين:

الأولى: من خلال ترجمة كتابين عن الفرنسية، هما: ((الأدب المقارن)) لبول فان تيجم ، المُرجَّح ظهوره عام 1948، و ((الأدب المقارن)) لماريوس فرانسوا غويار Marius François Guyard ، الذي ظهرت ترجمته في القاهرة عام 1956[56].

الثانية: من خلال المتخصصين الأوائل، الذين درسوا الأدب المقارن في فرنسا، كمحمد غنيمي هلال وحسن النوتي وعطية عامر وأنور لوقا. فقد تتلمذ هؤلاء جميعاً على جان ماري كاريه Jean Mare Carré . وكان هذا الجيل متأثِّراً بالمدرسة الفرنسية ويؤمن بالاتجاه التاريخي في دراسة الأدب المقارن[57].

وقد ظلَّ المفهوم الفرنسي ((...معتمداً في الجامعات والتآليف العربية اعتماداً تاماً حتى نهاية السبعينات على الأقل))[58].

أمَّا المفهوم الأمريكي -وإن كان قد تأخر ظهوره إلى مطلع السبعينات بشكل واضح- فإنَّه لم يكن غائباً تماماً عن وعي الرواد الأوائل في الأدب العربي المقارن، فقد أشار الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه ((الأدب المقارن)) إلى طبيعة الدراسات الأمريكية، وأحال القارئ إلى مقالة لفرنر فريدريش P. Werner Friederich نُشرت في مجلة ((تاريخ الأدب)) الصادرة في باريس عام 1948[59]. ومع هذا فقد التزم هلال المفهوم الفرنسي ولم يحد عنه في معظم كتاباته

وفي عام 1957 ظهرت إشارة أخرى إلى المفهوم الأمريكي ، وذلك في كتاب صفاء خلوصي ((دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية)) الصادر في بغداد . وفيه تحدَّث – بإيجاز- عن بعض أفكار المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ، وقارن بينها وبين الأفكار الفرنسية[60].

كما ظهرت إشارات إلى المفهوم الأمريكي بعد ذلك في مؤلَّفات محمد عبد السلام كفافي[61]، وطه ندا[62]، وغيرهما من الباحثين. إلاَّ أنَّ عام 1972 كان التاريخ الحقيقي لدخول المفهوم الأمريكي بقوة إلى الدراسات العربية المقارنة، ففي هذا العام ظهرت ترجمة كتاب ((نظرية الأدب)) لرينيه ويلك وأُستن وارين[63]. وقد تضمَّن هذا الكتاب فصلاً مهماً عن الأدب المقارن، هو الفصل الخامس الذي حمل عنوان ((الأدب العام والمقارن والقومي))[64].

وشهدت سنة 1976 ظهور ترجمة مقالة رينيه ويلك ((الأدب المقارن: اسمه وطبيعته)). وهذه المقالة ترجمها الدكتور شفيع السيد بعنوان: ((مصطلح الأدب المقارن وطبيعته))، ونشرها في مجلة ((الكاتب)) المصرية، عدد فبراير ومارس 1976، ثمَّ نشرها في كتابه: ((فصول من الأدب المقارن)) الصادر في القاهرة عام 1990.

وفي سنة 1979 نشر الدكتور حسام الخطيب دراسة مترجمة لهنري ريماك Henry Remak بعنوان ((الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني))[65]. وقد عالج القسم الأول من هذه الدراسة القضايا المنهجية المتعلقة بالأدب المقارن. أمَّا القسم الثاني منها فكان ترجمة دقيقة لنظرية ريماك في الأدب المقارن[66].

وتكمن أهمية هذه الدراسات المترجمة في أنَّها تُمثِّل أبرز الاتجاهات في المفهوم الأمريكي الذي أخذ يحقق انتشاراً ملحوظاً في العالم العربي ويطغى على المفهوم الفرنسي ابتداءً من السبعينات[67].

وهكذا بدأ المفهوم الأمريكي ظهوره في الدراسات العربية المقارنة[68]. وتلا ذلك تأليف وترجمة بعض الكتب والدراسات التي كان لها تأثير كبير في توضيح المفهوم الأمريكي وانتشاره عربياً، من ذلك مثلاً:

- ((انكسارات ، مقالات في الأدب المقارن)) . هاري ليفن، 1980[69].
- ((التأثير والتقليد)) ، دراسة لأُلريش فايسشتاين، 1983[70].
- ((نقد المقارنة)) ، دراسة لجون فليتشر، 1983[71].
- ((الدراسات الأدبية المقارنة . مدخل)) . اس. اس. براور، 1986[72].
- ((مفاهيم نقدية)) . مجموعة دراسات ومقالات لرينيه ويلك، 1987[73].
- ((التداين الأدبي والدراسات المقارنة)) ، مقالة لجوزيف ت. شو، 1993[74].
- ((الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته)) ، مقالة لهنري هـ. هـ. ريماك، 1993[75].
- ((مهمة المترجم)) ، دراسة لفالتر بنجامين، 1995[76].
- ((مشكلة التأثير في تاريخ الأدب)) ، دراسة لإيهاب حسن، 1995[77].
- ((مفهوم التأثير في الأدب المقارن)) ، دراسة لهاسكل بلوك، 1995[78].
- ((جماليات التأثير الأدبي)) ، دراسة لكلوديو جوين، 1995[79].
- ((الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية)) . تأليف الدكتور علي شلش، 1995.
- ((الأدب المقارن على مشارف القرن ، ما وراء الثقافتين: العلم والتكنولوجيا والأدب)) ، جوزيف سليد، 1998[80].
- ((الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة)) . تأليف الدكتور حسام الخطيب، 2001(81).

ومن هنا أخذت الدراسات العربية المقارنية، النظرية والتطبيقية، تغنى وتتوسع مستفيدة من المفهوم الأمريكي في الأدب المقارن. وليس معنى هذا أنَّ المفهوم الفرنسي، نظرياً أو تطبيقياً، قد أُلغي من الدراسات العربية المقارنة أو تراجع، وإنَّما بقي مستمراً، وبقوة أحياناً، ويسير جنباً إلى جنب مع المفهوم الأمريكي.

ومما تجدر الإشارة إليه، ونحن نتحدَّث عن مفهوم الأدب المقارن ومناهجه واتجاهاته في الدراسات العربية، أن نؤكِّد أنَّه ابتداءً من عام 1987 أخذ يظهر ما يُسمَّى بالمفهوم السلافي أو الماركسي أو الأوربي الشرقي في الأدب المقارن(82). ففي هذا العام ظهر كتابا الدكتور سعيد علوش: ((مكونات الأدب المقارن في العالم العربي)) و ((مدارس الأدب المقارن)) . وقد أفرد في كلٍّ منهما فصلاً كاملاً للحديث عن ((المدرسة السلافية)) في الأدب المقارن(83).

وفي العام نفسه ظهرت ترجمة كتاب المُقارِن الروماني ألكساندر ديما ((مبادئ علم الأدب المقارن))(84). وفي عام 1991 ظهر كتاب الدكتورة مكارم الغمري ((مؤثِّرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي))(85). وفيه عرَّفت الكاتبة بالأدب المقارن ومدارسه المختلفة. ومن خلال ذلك بيَّنت إسهام المقارنين الشرقيين في دراسات الأدب المقارن(86). وعند حديثها عن مجالات البحث في الأدب المقارن أشارت إلى ركنين هامَّين من أركان دراسات الأدب المقارن، هما: التوازيات والتأثيرات، التي أولاها المقارنون الشرقيون أهمية خاصَّة(87).

ويتحدَّث الدكتور عبده عبود في كتابه ((الأدب المقارن. مدخل نظري ودراسات تطبيقية)) عن مدارس الأدب المقارن الفرنسية والأمريكية والأوربية الشرقية أو الماركسية. ويرى أنَّ: ((...الأدب المقارن الذي يُدرس في إطار المدرسة الماركسية يتَّصف بقدر كبير من التنوع وتعدد الاتجاهات. وقد ازداد ذلك التنوع مع تخفيف قبضة الحزب والأيديولوجيا على مجالات النقد الأدبي وعلوم الأدب منذ الستينات، مما جعل الحديث عن (مدرسة) أوروبية شرقية حديثاً ينطوي على شيءٍ من التبسيط ومجافاة الواقع))(88).

وعلى أيَّة حال فإنني لم أرم ، من خلال إشارتي إلى هذه المفهومات الثلاثة: ((الفرنسي والأمريكي والسلافي)) في الدراسات العربية(89)، إلى شرحها والحديث عن مناهجها، فمثل هذا الأمر يحتاج إلى دراسات مستقلَّة، وإنَّما قصدت من ذلك الإشارة إلى أنَّ الأدب المقارن في المؤلَّفات العربية لا يخرج عن هذه المفهومات الثلاثة، وإن كان المفهوم السلافي لا يزال في طور التكوين، بحيث يمكن القول إنَّ معالمه وحدوده لم تتبلور وتتضح بعد كما هو الشأن بالنسبة إلى المفهومين الفرنسي والأمريكي.

ومن هنا يمكن القول إنَّ الأدب العربي المقارن ، على الرغم من الجهود التي بُذلت من أجله، ما يزال يتكئ في جلِّ أبحاثه النظرية ومناهجه على المفهومين الفرنسي والأمريكي. وكان أن أصبح لدينا مقارنون ينهجون المفهوم الفرنسي، وآخرون ينهجون المفهوم الأمريكي. وقد ظهر في السنوات الأخيرة باحثون أخذوا يميلون إلى التوفيق بين هذين المفهومين ، ولا يرون ضيراً في أن تتوسع دائرة الأدب المقارن وتستفيد من كلِّ الاتجاهات والنظريات ، ولا أن تقف عند مفهوم وتتجاهل آخر. ومن هؤلاء –على سبيل المثال– مناف منصور ، وسعيد علوش ، والطاهر أحمد مكي ، وأحمد شوقي رضوان، وعزّ الدين المناصرة ، وعبده عبود ، وحسام الخطيب . فقد حاول هؤلاء الباحثون –على تفاوت فيما بينهم– تقديم حلول مرضية ومعقولة تتناسب والمرحلة التي تشهد انفتاحاً وتنوعاً فكرياً وثقافياً وأدبياً ونقدياً على الساحتين العالمية والعربية. ولعلَّ أبرز محاولة لتقديم حلٍّ يتناسب مع اتجاهات التفكير المقارني الحديث عند العرب وعلى المستوى العالمي هي محاولة الدكتور حسام الخطيب . حين قال : ((... إنَّ الأدب المقارن منهج خاص في المعرفة الأدبية يشترك مع سائر مناهج التقرب الأدبي كالتاريخ الأدبي والنقد في منطقة واسعة وفي منطق عام ، ولكنه يتميز عنها بما يؤهله لأن يكون فرعاً من المعرفة الأدبية ذا شخصية واضحة تقترب من المناهج العلمية الموضوعية وتتطلب إعداداً متكاملاً . كما أنَّ له منطقة خاصة ، هي منطقة التبادلات والامتدادات خارج الحدود المحلية سواء من ناحية المناطق الجغرافية واللغوية والقومية ، وهذا هو الأصل

، أم من ناحية المناطق الخاصة بأشكال الإبداع الفني وأنساق المعرفة ذات الصلة بالظاهرة الأدبية ، كالفنون والفلسفة والأيديولوجيا والعلوم الإنسانية والاجتماعية وغيرها. وبذلك يُتيح للباحثين الإحاطة بالظاهرة الأدبية من خلال أبعادها اللغوية والثقافية والمعرفية المتجاوزة للحدود)) (90).

تاسعاً: تبرز في هذه المؤلَّفات من خلال عرضها مفهوم الأدب المقارن ومناهجه واتجاهاته عدة قضايا نظرية مثيرة للجدل والنقاش . والآراء فيها متباينة بين فريق وآخر .

فمنذ بداية التأليف في الأدب المقارن العربي وحتى نهاية السبعينات ، أي قبل ظهور المفهوم الأمريكي في الدراسات العربية المقارن ، كان المقارنون العرب يأخذون بالمفهوم الفرنسي القائم على مبدأ التأثر والتأثير. ويفهمونه كما حدَّده كبار المقارنين الفرنسيين ، أمثال: جان ماري كاريه، الذي يرى الأدب المقارن على أنَّه : ((فرع من التاريخ الأدبي لأنه دراسة العلائق الروحية الدولية ، والصلات الواقعية التي توجد بين بيرون وبوشكين ، وجوت وكارليل ، ووالتر سكوت وفيني ، أي بين المنتجات والإلهامات بل بين حيوات الكتاب المنتمين إلى آداب عدة)) (91) ، وبول فان تيجم ، الذي يقول إنَّ الأدب المقارن : ((هو دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها بعضها ببعض)) (92) ، وماريوس فرانسوا غويار، الذي يقول: إنَّه ((تاريخ العلائق الأدبية الدولية)) (93). وكما شرحه ووضَّحه -فيما بعد- مؤسس الأدب العربي المقارن الدكتور محمد غنيمي هلال حين قال : ((مدلول الأدب المقارن تاريخي. ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها وفي ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير وتأثر ، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم

الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب)) (94). ويتابع هلال شرحه قائلاً : ((والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية كان أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه . فلغات الآداب هي ما يعتد به في الأدب المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينهما)) (95).

وحين بدأ المفهوم الأمريكي ظهوره في الدراسات العربية ممثلاً بأبرز مقارنيه رينيه ويلك وهنري ريماك ، أخذت تظهر مشكلات واختلافات وانقسامات حول هذين المفهومين في الدراسات العربية المقارنة. ففريق أبى أن يفهم الأدب المقارن إلاَّ كما حدده الفرنسيون وفهموه ، وفريق مال إلى الانفلات من تشدد الفرنسيين وتزمتهم في دراسة الأدب المقارن ، ورأى في المفهوم الأمريكي أكثر انفتاحاً وتساهلاً. ذلك أنَّ المقارنين الأمريكيين طالبوا بتوسيع نظرة الأدب المقارن لتشمل البحث عن المشابهات في الأفكار الأدبية وفي الذوق الجمالي لأنَّه بغير ذلك لا يكون الأدب المقارن فعالية حية مرتبطة بقضايا العصر . وهم فوق هذا لا يشترطون وجود علاقة تاريخية أو تأثر وتأثير في منطقة الأدب المقارن ، بل يعتبرون المشابهات الجمالية والذوقية أساساً للبحث ووسيلة لاكتشاف العنصر المشترك على مستوى الإنسانية (96).

ولم يقتصر المفهوم الأمريكي عند هذا الحدِّ ، وإنما تجاوزه إلى مقارنة الأدب مع مناطق أخرى من التعبير الإنساني .

ووفقاً لهذا التصور الواسع لمفهوم الأدب المقارن عرَّف ريماك الأدب المقارن قائلاً: ((الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين ، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى ، وذلك مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقا) والفلسفة ، والتاريخ ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع) ، والعلوم والديانة ، وغير ذلك . وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى ، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من

التعبير الإنساني)) (97).

ونتيجة لهذه الاختلافات بين المفهومين الفرنسي والأمريكي ، وما تبع ذلك من اعتراضات على المفهوم الفرنسي ظهرت عدة قضايا ومعضلات أثارت الجدل والنقاش بين الباحثين . ويرى الدكتور حسام الخطيب أنَّ هناك ثلاث معضلات، أو قضايا جوهرية تشغل الباحثين وتثير تساؤلات كثيرة ، وأنَّ فهم طبيعة معضلة الأدب المقارن يتروح بين باحث وآخر ، وأنَّ الخلافات لا تقتصر على النواحي الثانوية وإنما تتناول الأمور الأساسية أيضاً (98). وفيما يلي عرض هذه المعضلات كما أوردها الدكتور الخطيب :

1 – معضلة البحث عن المنطق الخاص للأدب المقارن أي عن نسق System معرفي بحثي خاص ، من شأنه أن يميز الأدب المقارن من غيره من فروع المعرفة الأدبية، ولاسيما من تاريخ الأدب القومي ، ومن الأدب العام ، ومن الأدب العالمي ، ومن نظرية الأدب ، ومن النقد، وبالتالي يعطي معنى لتسميته اختصاصاً أو فرعاً معرفياً .

2 – معضلة تحديد المنطقة النوعية للأدب المقارن ، أي أين يبدأ الأدب المقارن وأين ينتهي ؟ وما هو مجال بحثه ؟

وهل يجوز الاكتفاء بالانكباب على عملية استقصاء شواهد التأثر والتأثير التي تجنح في أحيانٍ كثيرة إلى أن تكون عملية (أنتربول) أدبي ، وتقترب في بعض الأحيان من مفهوم السرقات في النقد العربي القديم ؟

ثمَّ هل يقتصر مجال الأدب المقارن على التفاعل أو التشابه الجغرافيين ، من خلال تجاوز حدود الآداب القومية، أم يتناول كذلك مسألة التفاعل والتشابه النوعي بين الأدب وأنواع المعرفة الأخرى ، ولاسيما الفنون ؟ وإلى أيِّ مدى وضمن أية شروط؟ وربما كان هذا هو صلب المعضلة وهناك أسئلة أخرى كثيرة من هذا القبيل ، أما الإجابات فحدِّث ولا حرج عن مدى اختلافها وتباينها وفي كثير من الأحيان تضاربها وتعارضها .

3ً – معضلة تحديد الوظيفة النوعية للأدب المقارن في نطاق المعرفة الأدبية ، بحيث يكون له مسوِّغ داخلي خاص وهدفية نوعية .

ذلك أنَّ البحث في الأدب المقارن شاق ومنك ، ويتساءل اليوم كثير من الباحثين الشباب المتحمسين : لماذا نقضي سنوات في بحث مشكلة مقارنة ما ، لنثبت في النهاية أن الشاعر الفلاني من بلد ما ، تأثر بزميل له من بلد آخر ، أو لننفي هذا التأثير ؟

وما الفائدة من عملية البحث في (التجارة الخارجية للأدب) ؟ أليس من الأفضل توجيه الأبحاث المقارنية باتجاه خدمة قضية التفاهم الثقافي والفني بين الشعوب ؟ وهل يمكن ذلك دون النيل من المناهج العلمية التي يتبنَّاها الأدب المقارن ؟ ثمَّ هل يمكن الاتجاه بالأدب المقارن اتجاهاً تذوقياً بالإغضاء من مسألة التأثر والتأثير والاطمئنان في الوقت نفسه إلى أنَّه لا يصبح بذلك فرعاً من فروع النقد الأدبي ؟)) (99) .

إنَّ هذه القضايا التي يطرحها الدكتور الخطيب والأسئلة التي أثارها تلخص كلَّ ما يصادفه المرء في الدراسات العربية المقارنة من تقارب واختلاف حول مفهوم الأدب المقارن ومناهجه واتجاهاته .

ومن القضايا الأخرى التي أثارها المقارنون العرب في دراساتهم قضية اللغة في الدراسات المقارنة. فقد شدد المقارنون الفرنسيون على اختلاف لغة الآداب التي تُقارن ، وعدُّوا هذا الاختلاف شرطاً أساسياً لإقامة أية دراسة مقارنة بين الآداب. وأنَّ الحدود الفاصلة بين الآداب هي اللغات على حدِّ تعبير محمد غنيمي هلال. ومن هنا فقد ظهرت تساؤلات كثيرة حول هذه المسألة ، وخاصة حول موضوع التأثيرات والعلاقات المتبادلة بين الآداب المتداخلة لغوياً والمنفصلة سياسياً (100) .

من ذلك مثلاً : العلاقة بين الأدب الفرنسي والأدب البلجيكي المكتوب باللغة الفرنسية ، والتأثيرات الفرنسية في الأدب الكندي المكتوب بالفرنسية . والعلاقة بين آداب دول أمريكا اللاتينية المكتوبة بالإسبانية فيما بينها من جهة ، وعلاقة هذه الآداب بالأدب الإسباني من جهة أخرى . والعلاقة بين الأدب البرتغالي والأدب البرازيلي المكتوب باللغة البرتغالية. وكذلك علاقة الأدب الألماني ببعض آداب أوروبا

التي تكتب آدابها بالألمانية كأدب النمسا وسويسرا. والعلاقة بين الأدب الإنكليزي والأدب الأمريكي. هذا من جهة . ومن جهة أخرى ، أين نُصنِّف الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ؟ وأين نُصنِّف أدب الكُتَّاب والشعراء الذين هاجروا من أوطانهم وعاشوا في بلاد أخرى وكتبوا بلغة الأوطان الجديدة التي أقاموا فيها ؟ مثال ذلك أدب جبران خليل جبران المكتوب بالإنكليزية . أين يُمكن تصنيفه ؟

إنَّ الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها ليست سهلة . ذلك أننا أمام مسألة شائكة ومعقدة . وعلى الرغم من الحلول والإجابات التي قدَّمها بعض الباحثين حول هذه المسألة ، فإنَّ المرء لا يزال يساوره الشك وعدم الاطمئنان . فهل كلُّ من كتب باللغة العربية (شعراً أو نثراً) كان أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه ؟ كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال . وهل يكفي أن يجتمع في الكاتب أو الأديب عاملا (اللغة والوطن) معاً حتى يصبح منتمياً إلى الوطن الذي هاجر إليه ، أو يعيش فيه على الرغم من أنَّه من أصل قومي مختلف ؟ كما يقول الدكتور حسام الخطيب(101) . إذن –والحالة هذه– فجبران خليل جبران كاتب أمريكي ما دام قد كتب بالإنكليزية . والكُتَّاب الجزائريون الذين كتبوا بالفرنسية هم كتاب فرنسيون . والكُتَّاب الكنديون هم أيضاً كُتَّاب فرنسيون . والكُتَّاب الأمريكيون ينتمون إلى الأدب الإنكليزي ماداموا قد كتبوا بالإنكليزية !

إنَّ المسألة ليست بهذه البساطة حتى يسلم المرء بكلِّ ما يُكتب أو يُقال. نعم ، لقد اشترط الفرنسيون أن تكون اللغة مختلفة بين الآداب التي تُقارن . ولكنهم انتبهوا إلى مسألة تداخل الآداب ، وأبدوا رأيهم في ذلك . فهذا بول فان تيجم ، أبرز أعلام المدرسة الفرنسية ، تستوقفه هذه المسألة ويبدي رأيه فيها بوضوح منذ عام 1931، يقول: ((هنا نقطة أولى ينبغي توضيحها : ما هي حدود أدب من الآداب في عصر من العصور ؟ ما هي الحدود التي إذا تعدَّيناها جاز لنا أن نتحدَّث عن أدب أجنبي ، وعن تأثر أو تأثير به فيه ؟ الجواب على هذا سهل حيثما تكن المساحة اللغوية منطبقة كلَّ الانطباق أو بعضه على المساحة السياسية ، كما هو الشأن بين فرنسا وانجلترا

أو بين فرنسا وأسبانيا . لكن هذا الانطباق غير متوفر في غالب الأحيان . وهناك حالات كثيرة يصعب أن نجد لها حلاً عاماً ، فكثيراً ما تكون اللغة السائدة في بلد من البلدان ممتدة إلى ما وراء حدوده ، وهنا لابدَّ أن نتساءل : هل نُلحق الآثار التي تظهر فيما وراء هذه الحدود بالأدب القومي الذي تنتجه الأمة ؟ أمَّا الألمان فإنَّهم يعتقدون بذلك فيما يتعلق بهم ، فتراهم يضعون الكتاب السويسريين هالر ، وبودمر ، و ج كيلر ، والكاتبين النمسويين روزجر وأنتسنجروبر في عداد الأدباء الألمان ، بل في منازل طيبة من مصاف هؤلاء الأدباء . أمَّا في فرنسا ، حيث الوحدة القومية مغرقة في القدم ، وحيث الشعور بهذه الوحدة عميق قوي ، فإننا نستحي أن ننسب إلينا منْ ليس منَّا . لكننا لأسباب بديهية نعدُّ روسو ، ودي ميستر ، كاتبين فرنسيين ، رغم أنَّ الأول من جنيف والثاني من سافوا ، ونقبل في عدادنا ، فينه ، وشيرر ، ورو ، وشر بولي السويسريين ، ورودنباخ ، وفرهارن البلجيكيين لأنَّهم حوَّموا حول باريس كمركز أدبي ، ولكننا ندع لسويسرة توبفر ، وندع لبلجيكا كاميل ليمونيه ، لأنَّهما آثرا البقاء في بلادهما . ولذلك يجب أن نعدَّ تأثير زولا في كاميل ليمونيه داخلاً في نطاق الأدب المقارن ، وكذلك الرومانطيقية في جنيف . وكذلك التأثيرات الفرنسية في الأدب الكندي المكتوب باللغة الفرنسية . وكذلك الكتاب الأمريكان بالنسبة إلى الأدب الانجليزي ، فقد أصبح الانجليز لا يدخلون آثارهم في نطاق الأدب الانجليزي . لهذا يجب أن ننظر إلى تأثير كارليل في إمرسون أو تأثير إدجار بوا في القصاصين الانجليز على أنَّه من موضوعات الأدب المقارن)) (102) .

ومن هنا يتبين لنا أنَّه يجب على الباحثين أن يعيدوا النظر في هذه المسألة مرة أخرى ، ولكن بتدبر وتأمل أكثر ، ويخرجوا برأي مرضٍ ومقنع في آنٍ معاً .

ومهما يكن من أمر ، فإنَّ الاختلافات في وجهاتٍ النظرٍ وتباينها لدى الباحثين العرب فيما يخصُّ هذه القضايا النظرية وغيرها يمكن إرجاعها إلى تنوع المناهج المقارنية التي تتلمذ عليها هؤلاء الباحثون في الغرب. وفي رأيي أنَّ هذه التعددية في المناهج والثقافات المختلفة والمتنوعة للباحثين العرب مفيدة جداً، وكفيلة بإغناء الأدب

العربي خاصَّة، والثقافة العربية عامة. إلاَّ أنَّ مما يُخشى منه أن يصل الأمر ، في بعض الأحيان ، إلى التعصب والتقليل من آراء الآخرين ، أو عدم احترامها.

عاشراً: هنالك نقطة مهمَّة يجب الإشارة إليها ونحن بصدد الحديث عن طبيعة المادة النظرية وسماتها في المؤلَّفات العربية المقارنة، وهي أنَّ معظم هذه المؤلَّفات يغلب عليها صفة النقل والاقتباس دون الإشارة إلى المصادر والمراجع، الأجنبية والعربية على السواء . ومن المعروف أنَّ الأمانة العلمية، والدقة المتناهية من الصفات الأساسية التي يجب أن يتَّصف بها الباحث عموماً، والمُقارِن خصوصاً(103).

وعلى الرغم من الجهود التي بُذلت على المستويين التأليفي والتنظيري في الأدب العربي ، فإنَّ المرء من حقِّه أن يتساءل : هل تبلورت لدينا رؤية عربية شاملة في الأدب العربي المقارن ، رؤية عربية خالصة ، يمكن أن نطلق عليها المفهوم العربي أو (المدرسة العربية) في الأدب المقارن ، تسهم كغيرها من المدارس أو المفهومات في إغناء نظرية الأدب المقارن العالمي ، ويكون لها تأثيرها في ذلك ؟

لاشكَّ أنَّنا ما زلنا بعيدين عن ذلك الطموح . إذ كيف لنا أن نصل إلى تلك الرؤية العربية الشاملة مادامت أغلب دراساتنا المقارنة تفتقر إلى تصور واضح ومنهجية علمية متماسكة ؟ إنَّ الوصول إلى مثل تلك الرؤية يتطلب جهوداً كثيرة ومتضافرة من الباحثين ، وتواصلاً وتعاوناً دائمين على كافة المستويات الأدبية ، والفكرية ، والنقدية. ويتطلب فوق هذا كله فهماً عميقاً ، ورؤية واعية تنفذ إلى صميم الأشياء. ومن هنا تبدو أهمية الطروحات التي قدَّمها الدكتور كمال أبو ديب في بحثه ((إشكالية الأدب المقارن)). فهو يرى أنَّ الدراسات العربية المقارنة ((...تفتقر إلى منهج علمي سليم يتجاوز الشبه لينفذ إلى أغوار الأعمال الأدبية الفردية، أولاً، ثمَّ إلى الأدبية الشعرية وشروط عملية المقارنة ذاتها ثانياً))(104). هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنَّه يرى أنَّ ضعف الدراسات العربية المقارنة يعود إلى سببين أساسين، هما: أنَّ ((... مثل هذه الدراسات، أيّاً كانت مجالات حركتها، لا يمكن أن تتمَّ إلاَّ استناداً إلى فهم متعمق وتحليل دقيق للأدب القومي... والوصول بهذا الفهم إلى أعمق آماده الممكنة،

بعد تطوير المناهج النقدية إلى أقصى الدرجات التي يمكن أن تصلها بالقياس إلى ما يحدث في العالم كلِّه)) (105) .

ويخلص أبو ديب من ذلك كلِّه إلى القول بأنَّ وضع الدراسات العربية المقارنة الحالية هي أبعد ما تكون عن ذلك. وأنَّ تناميها مرهون بتنامي الدراسات العربية نفسها، من مثل النقد، والبحث الأدبي، وتاريخ الأدب والشعريات، والبلاغة، واللغة، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم النفس الاجتماعي، والاقتصاد، وتاريخ الأفكار، وعلم الإنسان وغير ذلك من الحقول المعرفية الأخرى(106) .

ثانياً: بيبليوغرافيا الأدب المقارن في الوطن العربي:

أشرت في مطلع هذه الدراسة إلى أهمية المصادر والمراجع بالنسبة إلى أيِّ باحث في الأدب المقارن، فمن غيرها لا يمكنه استيعاب حركة تطور الأدب المقارن عالمياً وعربياً ، والوقوف على مشكلاته، أو إشكالاته ، سعياً لإيجاد حلٍّ لها، أو تذليلها، أو الإدلاء بدلوه في نظرياته واتجاهاته، بغية تطويرها وتوسيع آفاقها.

ومما لاشكَّ فيه أنَّ وضع بيبليوغرافيا كاملة ووافية في أيِّ مجال من مجالات الدراسات العربية الأدبية ضرب من المستحيل، وذلك لاعتبارات كثيرة ، ربَّما يكون من أهمِّها اتساع المساحة الجغرافية التي تصدر فيها هذه الأعمال أو الدراسات، وكذلك صعوبة انتقال هذه الأعمال من قطر إلى آخر، أو نفادها. أضف إلى هذا أنَّ هناك أبحاثاً كثيرة في بطون الدوريات، القديمة والحديثة، ما تزال تنتظر من يكتشفها ويضعها بين أيدي الدارسين.

ومن هنا رأيت –على الرغم من صعوبة المغامرة– الاقتصار على وضع قائمة بالمؤلَّفات النظرية في الوطن العربي فقط ، وذلك بما توفر لدي من معلومات ومعطيات على مدى سنوات، مستفيداً في ذلك كلِّه من الجهود التي قام بها مَنْ سبقني إلى ذلك من باحثين، وأخصُّ بالذكر الدكتور حسام الخطيب ، والدكتور علي شلش ، والدكتور سعيد علوش ، والدكتور عزّ الدين المناصرة ، وغيرهم من الباحثين الذين وجدت ضالتي في أعمالهم.

وقد جعلت هذه البيبليوغرافيا في قسمين: الأول : المؤلَّفات النظرية المترجمة في الأدب المقارن، والثاني: المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن. وفي هذا القسم راعيت حصر المؤلَّفات النظرية، أو التي حملت اسم ((الأدب المقارن)) أو ما شابهه ، أو التي لها علاقة بنظرية الأدب المقارن جزئياً أو كلياً ، دون النظر إلى كونها تنتمي إلى المؤلَّفات التطبيقية . كما تضمَّنت هذه البيبليوغرافيا كتباً لاتحمل عنوان ((الأدب المقارن)) صراحة، وذلك لاهتمامها بالأدب المقارن وإفرادها حيزاً لنظرياته واتجاهاته.

وفي كلا القسمين توقَّفت البيبليوغرافيا عند آخر ما وقعت عيني عليه أو سمعت به، ففي المؤلَّفات الأجنبية المترجمة توقَّفْتُ عند عام 1999، وفي المؤلَّفات العربية المقارنة عند عام 2002.

أولاً: المؤلَّفات النظرية المترجمة في الأدب المقارن :

1 - بول فان تيجم : الأدب المقارن. دار الفكر العربي ، القاهرة .

صدر هذا الكتاب دون تاريخ ، ودون ذكر المترجم. ولكنَّ الباحثين يرجِّحون صدوره في عام 1948، وأنَّ مترجمه الدكتور سامي الدروبي. وبعضهم يقول إنَّه ظهر عام 1946.

وقد تُرجم الكتاب عن الفرنسية مباشرة وبلغت صفحاته المترجمة 227 صفحة، من القطع المتوسط. ويعدُّ كتاب فان تيجم - الذي ظهرت طبعته الأولى في باريس سنة -1931 الكتاب النظري الأول في الأدب المقارن الذي تُرجم إلى العربية. وقد أُعيدت طباعته عدة مرات. وكان آخرها عام 2000 ، ونشرته دار الفكر العربي في مصر .

2 - ماريوس فرانسوا غويار: الأدب المقارن. ترجمة: الدكتور محمد غلاب، مراجعة: الدكتور عبد الحليم محمود ، سلسلة الألف كتاب (44) ، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط1 ، 1956. (قطع متوسط ، 193 صفحة). ويعدُّ كتاب غويار الذي ظهرت طبعته الأولى في باريس عام -1951 الكتاب النظري الثاني الذي تُرجم عن الفرنسية مباشرة .

3 - بول فان تيجم : الأدب المقارن . ترجمة : سامي مصباح الحسامي ، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت بلا تاريخ . وهذه الترجمة هي الثانية لكتاب بول فان تيجم ، وقد جاءت في 170صفحة من القطع العادي، وهي عن الفرنسية مباشرة. ويُرجح الدكتور حسام الخطيب ظهور هذه الترجمة عام 1968.

4 - بول فان تيجم : الأدب المقارن . ترجمة : محمد محمود الخضري ، دائرة المعارف الأدبية ، دار الفكر العربي ، دون تاريخ . انظر الدكتور عبده عبود : الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية ، جامعة البعث ، (حمص) ، 1991 – 1992، قائمة المراجع .

5 - ماريوس فرانسوا غويار : الأدب المقارن . ترجمة : هنري زغيب ، سلسلة زدني علماً، منشورات عويدات، بيروت، باريس ، ط1 ، أيار (ماي) 1978 . وهذه الترجمة هي الثانية لكتاب غويار ، وقد جاءت في 142 صفحة من القطع الصغير، وهي عن الفرنسية مباشرة . وقد ضمَّن المترجم هذا الكتاب كلمة للمؤِّلف بخصوص ترجمة كتابه إلى العربية . وفي سنة 1988 أعادت هذه الدار نشره ثانية .

6 - كلود بشوا ، أندريه ميشيل روسو : الأدب المقارن . ترجمة وتقديم : الدكتور رجاء عبد المنعم جبر ، دار العروبة ، الكويت ، ط1 ، 1980 . تُرجم الكتاب عن اللغة الفرنسية ، وبلغت صفحاته المترجمة 244 صفحة ، وقد اعتمد المترجم في ترجمة هذا الكتاب على الطبعة الثالثة الصادرة عام 1968 .

7 - هاري ليفن : انكسارات . مقالات في الأدب المقارن . ترجمة: عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ط1 ، 1980 . تُرجم الكتاب عن الإنكليزية ، ومعظمه مقالات تطبيقية ، وبلغت الترجمة 560 صفحة .

8 - اس . اس . براور : الدراسات الأدبية المقارنة . مدخل. ترجمة : عارف حديفة، وزارة الثقافة ، دمشق، ط1، 1986. تُرجم الكتاب عن الإنكليزية ، وجاءت ترجمته في 245 صفحة .

9 – ألكساندر ديما : مبادئ علم الأدب المقارن . ترجمة : الدكتور محمد يونس ، مراجعة : الدكتور عباس خلف. وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة. (سلسلة المئة كتاب)، بغداد ، ط1 ، 1987 . تُرجم هذا الكتاب عن الروسية ، والأصل باللغة الرومانية . وقد جاءت ترجمته في 203 صفحات .

10 – رينيه إتيامبل : أزمة الأدب المقارن . ترجمة : الدكتور سعيد علوش ، المؤسسة الحدثية للنشر، الدار البيضاء ، 1987.

11 – دراسات في الأدب المقارن. ترجمة محمد الخزعلي، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن، ط1، 1995. هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من أبحاث ودراسات لعدد من المقارنين (فالتر بنجامين ، إيهاب حسن ، هاسكل بلوك ، كلوديو جوين، رينيه إتيامبل) قام الدكتور الخزعلي بترجمتها عن الإنكليزية، وبلغت الصفحات المترجمة لهذه الدراسات 141 صفحة.

12 – كلود بيشوا ، أندريه ميشيل روسو : الأدب المقارن . ترجمة : الدكتور أحمد عبد العزيز .مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1 ، 1995 . (472 صفحة). وهذا الكتاب مترجم عن الفرنسية والإسبانية . وقد أعاد الدكتور أحمد عبد العزيز نشر هذا الكتاب في الدار نفسها مرة ثانية عام 1998 ، (378 صفحة) . وفي الطبعة الثالثة التي صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية عام 2001 أيضاً أجرى على الترجمة بعض التعديلات وزوَّدها بملحق عن بيبليوغرافيا الأدب المقارن في العالم . وقد جاءت هذه الطبعة في (348 صفحة).

13 – بيير برونيل ، كلود بيشوا ، أندريه ميشيل روسو : ما الأدب المقارن ؟ ترجمة : الدكتور غسان السيد ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ط1 ، 1996 . وقد صدر هذا الكتاب في فرنسا عام 1983 ، وجاءت الترجمة في 176 صفحة .

14 – دانييل –هنري باجو : الأدب العام والمقارن . ترجمة : الدكتور غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1، 1997. وقد صدر هذا الكتاب عن دار كولان في باريس عام 1994. وبلغت صفحاته المترجمة 289 صفحة.

15 – عدد من المقارنين الفرنسيين : الوجيز في الأدب المقارن . إشراف : بيير برونيل و إيف شيفريل ، ترجمة : الدكتور غسان بديع السيد ، (دمشق) 1999 . (348 صفحة) .

16– سوزان باسنيت : الأدب المقارن . مقدِّمة نقدية . ترجمة : أميرة حسن نويرة . المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (128) ، القاهرة 1999 .وقد صدر هذا الكتاب في أكسفورد عام 1993 ، وجاءت الترجمة في 217صفحة .

ثانياً : المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن :

1 – عبد الرزاق حميدة : في الأدب المقارن . مطبعة العلوم ، القاهرة ، 1948. (160 صفحة).

2 – نجيب العقيقي : من الأدب المقارن . دار المعارف ، القاهرة ، 1948 (183صفحة) .

3 – إبراهيم سلامة : تيارات أدبية بين الشرق والغرب : خطة ودراسة في الأدب المقارن . المكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1951–1952 . (367 صفحة) .

4 – محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . مطبعة مخيمر ، القاهرة ، 1953. (150 صفحة) . وقد طُبع هذا الكتاب طبعة موسعة عام 1961 ، وجاء في (454 صفحة)، وتوالت طبعاته فيما بعد في كلٍّ من مصر ولبنان . وكانت آخر طبعاته في مصر عام 2001 (نهضة مصر) ، وهي مأخوذة عن الطبعة الثالثة ، وجاءت في 380 صفحة .

5 – محمد محمد البحيري : الأدب المقارن . دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، 1953.

6 – جمال الدين الرمادي : فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب . بغداد ، 1954. (153 صفحة) .

7 – محمد غنيمي هلال : دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي

المعاصر . دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1956. (95 صفحة) .

8 - عبد السلام طاهر : نظرات جديدة في الأدب المقارن وبعض المساجلات الشعرية . مكة المكرمة ، 1957 .

9 - محمد غنيمي هلال : النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة . دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1957 . (91 صفحة) .

10 - صفاء خلوصي : دراسات في الأدب المقارن والمدارس الأدبية. مطبعة الرابطة ، بغداد ، العراق ، 1957، (246 صفحة) ، ومعظمه تطبيقي .

11 - حسين مجيب المصري : في الأدب العربي والتركي . دراسة في الأدب الإسلامي المقارن . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1962 .

12 - محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب المقارن. ج1، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة ، 1963 ، (160 صفحة) .

13 - حسن جاد حسن : الأدب المقارن . دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة، 1967. (306 صفحات) .وأُعيدت طباعته مرة ثانية في عام 1975 في الدار نفسها دون تغيير.

14 - محمد عبد المنعم خفاجي : دراسات في الأدب المقارن . ج2 ، دار الطباعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، ط1 ، (1967) .

15 - محمد عبد الرحمن شعيب : في الأدب المقارن . أصوله وتياراته . جامعة عين شمس ،كلية الألسن ، القاهرة ، 1968 . (243 صفحة) .

16 - محمد عبد السلام كفافي : في الأدب المقارن. دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي . دار النهضة العربية ، بيروت ، 1971 ، (555 صفحة) .

17 - ريمون طحَّان : الأدب المقارن والأدب العام . دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1972. (141 صفحة). طبعة ثانية عام 1983، (158صفحة) .

18 - فخري الخضراوي :الأدب المقارن بين الغرب والشرق . دار التراث العربي. د.ت. ، ودون ذكر مكان الطبع .ويُرجَّح ظهوره في مصر قبل عام 1973

(بالاستناد إلى مراجعه) . والنسخة التي بين أيدينا ناقصة الصفحات ، فهي تنتهي عند الصفحة 240 ، وأظن أنَّ الكتاب يتجاوز عدد هذه الصفحات.

19 – عبده الراجحي : محاضرات في الأدب المقارن . دار النهضة العربية ، بيروت ، 1973. (197 صفحة) ، وهو كتاب نظري وتطبيقي .

20 – عبد المطلب صالح : دراسات في الأدب والنقد المقارن . مطبعة الشعب ، بغداد ، 1973. (133 صفحة) ، وهو مقالات تطبيقية كما يذكر الدكتور الخطيب .

21 – محمد غنيمي هلال : في النقد التطبيقي والمقارن . دار نهضة مصر ، الفجالة، القاهرة ، (من المرجَّح ظهوره عام 1974) ، ويقع في (197صفحة) .

22 – طه ندا : الأدب المقارن. دار النهضة العربية ، بيروت، 1975. (239 صفحة). أُعيدت طباعته عدة مرات .

23 – نجيب العقيقي : من الأدب المقارن . ج1 ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1975. (439 صفحة).

24 – نجيب العقيقي : من الأدب المقارن . ج2 ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1 ، 1976 . (466 صفحة) .

25 – نجيب العقيقي : من الأدب المقارن . ج3 ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة، ط1، 1976 . (320 صفحة) .

26 – إبراهيم عبد الرحمن محمد : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق . القاهرة ، 1976. (222 صفحة) . نظري وتطبيقي . وقد أُعيدت طباعته عدة مرات مع بعض التعديلات في العنوان والمضمون .

27 – عبد المنعم إسماعيل : نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي . الناشر العربي، القاهرة ، 1977.

28 – محمد غنيمي هلال : الموقف الأدبي . دار العودة ، بيروت ، 1977 . (91 صفحة).

29 – بديع محمد جمعة : دراسات في الأدب المقارن. دار النهضة العربية ، بيروت،

1978. (317 صفحة). طُبع مرة ثانية في الدار نفسها عام 1980 مع بعض التعديلات والإضافات وجاء في 392 صفحة ، ومعظمه دراسات تطبيقية .

30 – حسين مجيب المصري : في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن . مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1980 . (351 صفحة) .

31 – مناف منصور : مدخل إلى الأدب المقارن . سعيد عقل وبول فاليري . منشورات مركز التوثيق والبحوث ، بيروت ، 1980 . (290 صفحة) .

32 – حسام الخطيب :

– الأدب المقارن ، ج1 : في النظرية والمنهج . جامعة دمشق ، 1981 . (191 صفحة).

– الأدب المقارن ، ج2 : تطبيقات في الأدب العربي المقارن، جامعة دمشق ،1981 . (175 صفحة) . وقد أُعيدت طباعة هذا الكتاب مرات عديدة.

33 – أحمد كمال زكي : الأدب المقارن . مؤسسة كليوباترا ، القاهرة ، ط1 ،1981.

34 – عبد المنعم إسماعيل : نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية . ج1 ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، 1981 . (164 صفحة) .

35 – عبد الدايم الشوا : في الأدب المقارن . دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي . دار الحداثة ، بيروت ، 1982 . (159 صفحة من القطع الصغير).

36 – محمد ألتونجي : دراسات في الأدب المقارن . منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1982 . (305 صفحات) .

37 – ريمون طحَّان ، دينيز بيطار طحَّان : وصية المقارن : البيان الكوزموبوليتي . دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 . (270 صفحة) . وطُبع عام 1987 دون إضافة .

38 – إبراهيم عبد الرحمن محمد : النظرية والتطبيق في الأدب المقارن . دار العودة ، بيروت ، 1982 . (222 صفحة) .

39 - عبد الوهاب علي الحكمي : الأدب المقارن . دراسة في العلاقة بين الأدب العربي والآداب الأوربية . مطبوعات تهامة ، الكتاب الجامعي (19) ، جدة ، السعودية ، 1983 . (129 صفحة) ، وهو مجموعة مقالات تطبيقية .

40 - عدنان محمد وزّان : مطالعات في الأدب المقارن . الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة ، 1983 . (196 صفحة) ، نظري وتطبيقي .

41 - محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. دار النهضة العربية، بيروت ، 1983. (321 صفحة)، معظمه تطبيقي.

42 - د . محمد إسماعيل شاهين : في الأدب المقارن . (القاهرة) ، 1983 .

43 - أحمد درويش : الأدب المقارن . النظرية والتطبيق. مكتبة الزهراء ، القاهرة، 1984 . (205 صفحات) معظمه تطبيقي . وقد أُعيدت طباعته عدة مرات .

44 - داود سلوم : دراسات في الأدب المقارن التطبيقي . وزارة الثقافة والإعلام (سلسلة دراسات 354) دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، دار الحرية ، بغداد، 1984 . (365 صفحة) .

45 - علي أحمد العريني : ظاهرة التأثير والتأثر في الأدب العرب . دراسات جديدة في الأدب المقارن . مكتبة الخريجي ، الرياض ، دون تاريخ ، (162 صفحة).

وقد ذكر لي المسؤولون في مكتبة الخريجي أنَّه نُشر في سنة 1404 هـ/ 1984م.

46 - أحمد كمال زكي : الأدب المقارن . دار العلوم ، الرياض ، ط1 ، 1984 . (165 صفحة من القطع الصغير) ، نظري وتطبيقي .

47 - شفيق البقاعي : الأنواع الأدبية : مذاهب ومدارس في الأدب المقارن. مؤسسة عزّ الدين ، بيروت ، 1985 . (432 صفحة) .

48 - مبارك حسن الخليفة : في الأدب والأدب المقارن . دراسة وتطبيق . سلسلة آفاق المعرفة (17) ، دار الهمداني ، عدن ، (1985) . (78 صفحة من

القطع الصغير) .

49 – السيد العراقي : الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً . دار الفكر العربي، القاهرة، 198 5. (192 صفحة) .

50 – أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب . عنابة 14 – 19 ماي 1983 . وزارة التعليم والبحث العلمي، جامعة عنابة ، معهد اللغات والآداب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون ، الجزائر ، 1985. (537 صفحة).

51 – محمد غنيمي هلال : دراسات أدبية مقارنة . دار نهضة مصر، الفجالة ، القاهرة، 1985 . (119 صفحة) .

52 – عزُّ الدين المناصرة : بيان الأدب المقارن : إشكالية الحدود . منشورات الجمعية الثقافية (حوار) 1985 . (40 صفحة من القطع المتوسط) .

53 – زهران محمد جبر عبد الحميد : في الأدب المقارن . (دار البيان ، القاهرة)، 1985 . (264 صفحة) ، نظري وتطبيقي .

54 – حسين مجيب المصري : بين الأدب العربي والفارسي والتركي . ((دراسات في الأدب الإسلامي المقارن)) . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1985 . (557 صفحة) . تطبيقي .

55 – محمود طرشونة : مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة . تونس، 1986. (168 صفحة من القطع المتوسط).نظري وتطبيقي. وله طبعة ثانية في بغداد عام 1987.

56 – رجاء عبد المنعم جبر : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق . مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1986 .

57 – سعيد علوش : إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي . دراسة مقارنة . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986 . (224 صفحة) .

58 – سعيد علوش : مكونات الأدب المقارن في العالم العربي. الشركة العالمية

للكتاب ، بيروت، وسوشبريس ، الدار البيضاء ، 1987. (830 صفحة) .

59 – سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن . دراسة منهجية . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 1987. (344 صفحة) ، نظري .

60 – عبد المطلب صالح : مباحث في الأدب المقارن .وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 . (173 صفحة) ، نظري وتطبيقي.

61 – الطاهر أحمد مكي : الأدب المقارن . أصوله وتطوره ومناهجه . دار المعارف، القاهرة ، 1987 . (692 صفحة) . نظري .

62 – عبد المطلب صالح : موضوعات عربية في ضوء الأدب المقارن . الموسوعة الصغيرة (288) ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامَّة ، بغداد ، 1987. (131 صفحة من القطع الصغير) .

63 – الطاهر أحمد مكي : في الأدب المقارن . دراسات نظرية وتطبيقية . دار المعارف ، القاهرة ، 1988. (327 صفحة من القطع المتوسط) . له طبعات عديدة .

64 – عزُّ الدين المناصرة : مقدِّمة في نظرية المقارنة . دار الكرمل ، عمَّان ، الأردن ، 1988. (297 صفحة) .

65 – حلمي بدير : بحوث تجريبية في الأدب المقارن . الدار الفنية ، القاهرة ، 1988. (151 صفحة) .

66 – عطية عامر : دراسات في الأدب المقارن . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1989.(194 صفحة) .

67 – محمد السعيد جمال الدين : الأدب المقارن . دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي . دار ثابت ، القاهرة ، 1989 . (405 صفحات) .

68 – نبيل رشاد نوفل : الأدب المقارن . قضايا ومشكلات . منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1989. (125 صفحة) .

69 – رجاء عبد المنعم جبر: تاريخ الأدب المقارن . المبادلات الأدبية بين الأمم. مكتبة الشباب، (القاهرة) ، 1986. (127 صفحة). عدة طبعات .

70 – شفيع السيد : فصول من الأدب المقارن . دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1990 . (199 صفحة) .وقد أعادت هذه الدار نشره ثانية عام 2000 .

71 – أحمد شوقي عبد الجواد رضوان : مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن . دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، 1990 . (232 صفحة) .

72 – صابر عبد الدايم : الأدب المقارن . دراسات في الظاهرة والمصطلح والتأثير . القاهرة ، 1990 .

73 – عبد الغفور الأسود : مدخل إلى الأدب المقارن . جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية ، 1990 . (216 صفحة) .

74 – عبد الواحد علام : مدخل إلى الأدب المقارن . مكتبة الشباب، القاهرة ، 1990 . (194 صفحة) . طبعة ثانية عام 1998 مع إضافات (232 صفحة).

75 – محمد زكريا عناني وسعيدة رمضان : مدخل لدراسة الأدب المقارن . الاسكندرية، 1990 (طبعة جامعية بالآلة الكاتبة) .

76 – مجدي وهبة : الأدب المقارن ومطالعات أخرى . مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ،1991. (110 صفحات من القطع المتوسط) .

77 – عبد العزيز قلقيلة: مقالة الأدب المقارن. دار المعارف، مصر، 1991. (117صفحة من القطع المتوسط). وأعادت دار المعارف نشره مرة ثانية عام 1999.

78 – (الجمعية المصرية للأدب المقارن): الأدب المقارن في العالم العربي. الكتاب السنوي 1991 . الدار العربية، القاهرة ،1991 . (226 صفحة : 97 صفحة باللغة العربية ، و 129صفحة باللغة الفرنسية والإنجليزية) .

79 – أعمال الملتقى الأول للمقارنين العرب حول موضوع الأدب المقارن عند العرب : المصطلح والمنهج . عنابة من 8 إلى 12 جويليه (تموز) 1984 . جامعة عنابة، معهد اللغة والأدب العربي . ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة

المركزية -بن عكنون- الجزائر 1991 . (208 صفحات باللغتين العربية والفرنسية).

80 - عبده عبود : الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية . منشورات جامعة البعث (حمص) ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية،-1991 1992.(488 صفحة) .

81 - حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر، دمشق ، ط1، 1992 . (271 صفحة) .وقد أعاد الدكتور الخطيب طباعة هذا الكتاب مرة ثانية في عام 1999 ، مع بعض التعديلات والإضافات .

82 - محمد جلاء إدريس : قضايا الأدب المقارن في إطار الدراسات السامية . المركز القومي للدراسات العربية والإسلامية (فجر) ، الجيزة ، 1992 . (163 صفحة) .

83 - سعد أبو الرضا : البنية الفنية والعلاقات التاريخية . دراسة في الأدب المقارن . منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1993 . (231 صفحة) ، نظري وتطبيقي .

84 - غسان السيد : الحرية الوجودية بين الفكر والواقع . دراسة في الأدب المقارن. مطبعة زيد بن ثابت ، (دمشق) ، (1994)، (175 صفحة) ، وفيه قسم نظري .

85 - الطاهر أحمد مكي : مقدِّمة في الأدب الإسلامي المقارن . عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، (القاهرة) ، 1994 . (464 صفحة) .

86 - علي شلش : الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية . دار الفيصل الثقافية ، الرياض ، 1995. (192 صفحة).

87 - حسن بن فهد الهويمل : المثاقفة والأسلمة . دار المسلم ، الرياض ، 1995 . (80 صفحة) .

88 – علي عشري زايد : الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي . مكتبة الشباب ، جامعة القاهرة ، ط2 ، 1997 .

89 – فخري أبو السعود : في الأدب المقارن ومقالات أخرى . إعداد جيهان عرفة ، تقديم الدكتور محمود مكي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة) 1997 ، (الألف كتاب الثاني 278) . (426 صفحة) .

90 – عزّ الدين المناصرة : المثاقفة والنقد المقارن . منظور إشكالي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1996 . (349 صفحة) .

91 – غسان السيد: دراسات في الأدب المقارن والنقد .مطبعة زيد بن ثابت، (دمشق) ، 1996 . (151 صفحة) . نظري وتطبيقي.

92 – حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النصّ المفرَّع Hypertext . (دراسات في الأدب المقارن – 2) المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر ، دمشق – الدوحة ، 1996 . (221صفحة) .

93 – يوسف بكّار، خليل الشيخ: الأدب المقارن. منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان ، الأردن ، 1996. (272 صفحة، من القطع الكبير).

94 – محمد ألتونجي: الآداب المقارنة. دار الجيل، بيروت ، 1995 . (256 صفحة).

95 – عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي . مقدِّمة وتطبيق . إصدار نادي المنطقة الشرقية الأدبي ، الدمام ، السعودية ، ط1 ، 1997 . (168 صفحة) .

96 – عبد الحميد إبراهيم : الأدب المقارن من منظور الأدب العربي . مقدِّمة وتطبيق . دار الشروق ، القاهرة ــــ بيروت، ط1 ، 1997 . (245 صفحة) ، نظري وتطبيقي .

97 – رفعت زكي محمود عفيفي: بحوث في الأدب المقارن. دار الطباعة المحمدية بالقاهرة ، 1997 . (339 صفحة) ، نظري وتطبيقي .

98 - وليد محمود خالص : أوراق مطوية من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1997 .

99 - عبد الحميد هنداوي: رسالة الأدب المقارن. (القاهرة) 1997. (184 صفحة).

100 - (الجمعية المصرية للأدب المقارن) : قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي -أعمال المؤتمر الدولي ، مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، 20 — 22 ديسمبر 1995 . تحرير أحمد عتمان، القاهرة ، 1998 . (938 صفحة : 563 صفحة باللغة العربية و 375 صفحة باللغات الأجنبية) .

101 - حلمي بدير : الأدب المقارن . بحوث ودراسات . عامر للطباعة والنشر ، المنصورة ، 1998. (360 صفحة) .

102 - داود سلوم : من آفاق الأدب المقارن . عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، 1998 . (414 صفحة) ، نظري وتطبيقي .

103 - عبد الحكيم حسان : الأدب المقارن والتراث الإسلامي . دراسة مقارنة في موضوع أخلاق الطبقة الحاكمة في الأدبين العربي والفارسي. مكتبة الآداب، القاهرة ، (1998) . (256 صفحة) ، تطبيقي . وأعيد نشره في الدار نفسها عام 2000 دون تعديل .

104 - حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً.دار الفكر المعاصر، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ، ط2 ، 1999. (330 صفحة) .

105 - عبده عبود : الأدب المقارن . مشكلات وآفاق . اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 . (238 صفحة).

106 - محمد زكريا عناني : الأدب المقارن وقضايا التأثر والتأثير . دار كريدية ، بيروت ، 1999 . (400 صفحة) .

107 - محمد جلاء إدريس : الأدب المقارن . قضايا وتطبيقات. دار الثقافة العربية، القاهرة ، 2000 . (342 صفحة) .

108 - ماجدة حمود : مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن . دراسة .اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 . (159 صفحة) . معظمه تطبيقي .

109 - عبده عبود ، ماجدة حمود ، غسان السيد : الأدب المقارن . مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية . جامعة دمشق ، 2000-2001 . (474 صفحة) .

110 - حسين مجيب المصري : صلات بين العرب والفرس والترك . دراسة تاريخية أدبية . (دراسة في الأدب المقارن). الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 2001 . (259 صفحة) .

111 - نجم عبد الله كاظم : في الأدب المقارن . مقدِّمات للتطبيق . دار أسامة ، عمان ، الأردن ، 2001 . (103 صفحات) ، نظري وتطبيقي .

112 - حلمي بدير: الأدب المقارن. بحوث ودراسات. دار الوفاء ، الاسكندرية ، 2001. (373 ص) .

113 - حسام الخطيب : الأدب العربي المقارن : واجهات وعلاقات . المكتب العربي للترجمة والنشر ، الدوحة ، 2001 .

114 - حسام الخطيب : الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة . المجلس الوطني للثقافة والفنون، الدوحة ، قطر ، 2001 . (320 صفحة) .

115 - أحمد عبد العزيز : نحو نظرية جديدة للأدب المقارن .

ج1 : البحث عن النظرية . مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، 2002 . (372 صفحة) .

ج2 : استراتيجيات المقارنة . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 2002 . (277 صفحة) .

116 - أحمد درويش : نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي . دار غريب، القاهرة ، 2002 . (299 صفحة) .

خاتمة:

على هذا النحو بدا لنا واقع الدراسات العربية في الأدب المقارن. وهو واقع يتَّسم بإيجابيات كثيرة ، بقدر ما فيه من سلبيات وإشكاليات كثيرة.

وتتمثَّل إيجابيات هذه الدراسات في تناميها العددي المستمر. وفي تنوع ثقافات مؤلِّفيها واتجاهاتهم الفكرية ، وفي انتشارها المتزايد -ولو ببطء- على مساحة واسعة من أرجاء الوطن العربي.

أمَّا سلبياتها فتتمثَّل في كونها مكرورة في طريقة عرضها لنظرية الأدب المقارن واتجاهاته، وقلَّما تصادف فيها جديداً ، وفي أنَّها تعتمد على نظريات وآراء تجاوز الزمن كثيراً منها، بحيث بقيت في معظمها أسيرة للنظريات الغربية -التي يعود أغلبها إلى ما قبل ثلاثة أرباع القرن، أو نصف قرن من الزمن- بكلٍّ ما أنتجته تلك النظريات من مناهج واتجاهات، وفي أنَّها بعيدة عن متابعة التطورات الجديدة في الأدب المقارن واتجاهاته المعاصرة. باستثناء بعض المؤلَّفات التي تشهد لأصحابها بالنشاط المستمر ومتابعة ما يستجد في هذا العلم، وهؤلاء قلَّة . وما عدا ذلك فإنَّ ما في هذه الدراسات هو ترديد لما قاله الآخرون ، غربيون كانوا ، أم عرباً ، دون تأمُّلٍ وتدبر وتفحُّص ونقد.

إنَّ الأدبَ المقارنَ -بما يتَّسم به من شمولية معرفية وثقافية- غنيٌّ بنظرياته واتجاهاته، التي لم تتبلور -حتى الآن- لدى أصحابها الغربيين وغيرهم تبلوراً كاملاً ، ولايزال هذا العلم يشهد تطورات وتجديداً في كلٍّ من فرنسا وأمريكا، وبلدان العالمِ الأخرى. والدليل على ذلك ما يظهر في كلِّ يوم من دراسات وأبحاث تنفي رأياً قديماً أو تضيف رأياً جديداً إلى نظرية الأدب المقارن.

فأين مؤلَّفاتنا -وليست كلها طبعاً- من تلك الدراسات والنظريات المعاصرة في الأدب المقارن؟ بل أين أبحاثنا من تلك الدراسات العالمية، وهل استطاع بعضها أن يصل إلى الآخرين أو يضيف شيئاً جديداً إلى الأدب المقارن العالمي المعاصر.

لاشكَّ أنَّ السبب في كلِّ ذلك يعود إلى افتقار كثير من هذه الدراسات -على الرغم مما بُذل فيها من جهود -إلى رؤية واعية وشاملة، رؤية تنفذ إلى جوهر الأشياء،

رؤية علمية متماسكة، تُمكِّننا من تَبَيُّن موقفنا -نحن العرب- في هذا الحقل المعرفي الإنساني، وتُمكِّننا من وضع بصمتنا فيه إلى جانب بصمات الآخرين.

أما آن الأوان -بعد نصف قرن من الزمن- أن نكون نحن لا غيرنا في دراساتنا، أو يكون لنا هوية تُميِّزنا من غيرنا ؟ وإلى متى سنظل ندور في أفلاك غيرنا؟ وكلٌّ من هذه الأفلاك يجذبنا إليه بقوة ولا نقوى على الانفلات من أسره وانبهاره ؟

إنَّنا -من غير شكٍّ- قادرون على ذلك ، ولكن إذا آمنا بقدراتنا ، وأعدنا الثقة إلى أنفسنا. ومن هنا فإنَّني أرى أنَّه من الواجب علينا ، إذا أردنا أن نحقق ذلك ويكون لدراساتنا المقارنة رؤية واضحة ، ومنهجية علمية متماسكة ، أن نسلك السبل التالية:

أولاً: أن نعيد النظر في قراءة تراثنا الأدبي والنقدي والثقافي والفكري ونعطيه حقَّه من الدراسة والتحليل. فهذا التراث ما يزال كثير منه ينتظر العين الثاقبة ، السابرة لاكتشاف غناه وقيمته.

ثانياً: أن نعيد النظر ثانية فيما تُرجم من نظريات وأبحاث في الأدب المقارن، فلعلَّنا نكتشف فيها شيئاً جديداً لم يُلتفت إليه من قبل.

ثالثاً: أن نتابع -باستمرار- أبحاث الأدب المقارن في العالم ونسارع إلى ترجمتها والاستفادة منها. فما تُرجم حتى الآن من أبحاث ودراسات وكتب عن المفهومات الفرنسية والأمريكية والسلافية لا يمكن أن يُمثِّل الصورة النهائية لواقعها وللاتجاهات السائدة في الأدب المقارن في العالم.

رابعاً: أن نعيد النظر كذلك فيما كُتب من دراسات نظرية وتطبيقية في الأدب العربي المقارن. وذلك من أجل تهذيبها وتخليصها من الشوائب.

خامساً: أن نولي المناهج النقدية والدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة وكلَّ ما له صلة بنظرية الأدب والآداب العالمية أهمية كبيرة . ذلك أنَّ الأدب المقارن لا يُمكن فهمه فهماً كاملاً والتعامل معه، والاستفادة من نتائجه المُهمَّة إذا بقي بعيداً عن هذه الفروع الأدبية .

سادساً: أن نولي الدراسات التطبيقية اهتماماً كبيراً. ذلك أنَّها الضمان الوحيد، الذي من خلاله تُعدَّل النظرية أو تُبنى بناءً سليماً وواضحاً.

الهوامش :

1 - تُجمع الدراسات والبحوث العربية على أنَّ أول جهد علمي منظَّم في الأدب العربي المقارن هو كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال الذي صدر في عام 1953 بعنوان ((الأدب المقارن)) .
أمَّا المحاولات التأليفية والتطبيقية التي سبقت ظهور كتاب هلال فليست سوى اجتهادات عابرة لم يقصد من ورائها التعريف بالأدب المقارن ومناهجه. للمزيد بهذا الشأن يمكن الرجوع، على سبيل المثال، إلى كتاب ((الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية)) للدكتور علي شلش ، دار الفيصل الثقافية، الرياض، 1995، ص79 وما بعدها. وكذلك كتاب الدكتور حسام الخطيب: ((آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً)) . دار الفكر المعاصر، بيروت ، دار الفكر ، دمشق، ط2، 1999، ص232 وما بعدها.

2 - من أولئك مثلاً الدكتور حلمي بدير الذي يتجاهل أبرز الباحثين والمتخصصين في الأدب المقارن في مصر والوطن العربي على السواء . يقول: ((...يكفي أن نعلم أنَّه لا يوجد متخصص واحد في دراسات الأدب المقارن في مصر حتى الآن ، ولم أسمع عنه فيما يختصُّ بالعالم العربي)) . راجع كتابه: ((بحوث تجريبية في الأدب المقارن)) . الدار الفنية، القاهرة، 1988، ص17.

3 - من أمثلة عدم متابعة الأبحاث والدراسات المقارنة ــــ وهي كثيرة ــــ يمكن الإشارة ، فقط ، إلى الكتب التالية: - ((مكونات الأدب المقارن في العالم العربي)) للدكتور سعيد علوش. ففي هذا الكتاب الذي صدر في عام 1987 لا يشير إلاَّ إلى دراستين فقط للدكتور حسام الخطيب، هما: كتاب ((سبل المؤثِّرات الأجنبية في القصة السورية)) ، الصادر عام 1973. وكذلك إلى مقالة: ((الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني)) ، المنشورة في مجلة (المعرفة) السورية، العدد (204 و 205 — 206 و 207) سنة 1979. ويغفل الإشارة إلى كتاب ((الأدب المقارن)) للدكتور حسام الخطيب، الصادر عن جامعة دمشق سنة 1981، أي قبل صدور كتاب علوش بخمس سنوات تقريباً.
- كما أنَّ الدكتور حسام الخطيب نفسه يغفل الإشارة في كتابه: ((آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً)) ، الصادر عن دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر ، دمشق ، سنة 1992، إلى كتاب مهم في الأدب المقارن بعنوان: ((الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية)) للدكتور

عبده عبود ، والذي صدر عن جامعة البعث (حمص) ، في سورية سنة 1991.

– وكذلك الشأن مع الدكتور غسان السيد في كتابه: ((الحرية الوجودية بين الفكر والواقع . دراسة في الأدب المقارن)) ، الصادر في (دمشق ، سنة 1994). فهو قد ضمَّن كتابه هذا بيبليوغرافيا حولية للأدب المقارن (المؤلَّفات النظرية) ، كان قد وضعها الدكتور حسام الخطيب في كتابه ((آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً)) ، ط1، ولم يُشر الدكتور السيد كذلك إلى كتاب الدكتور عبده عبود الآنف الذكر.

4 – كانت مصر السبَّاقة تأليفاً وترجمة، فمن حيث التأليف فاقت معظم الأقطار العربية، إذ ظهر فيها وحدها (57) كتاباً.

5 – يجهل المرء واقع الدراسات المقارنة في كثير من الدول العربية من حيث التأليف والدراسات الأكاديمية. ومعظم الدراسات المقارنة لا تشير إلى واقع هذه الدراسات في كلٍّ من الكويت والسعودية وعُمان والإمارات العربية المتحدة وقطر والبحرين واليمن والسودان وتونس وليبيا وغيرها من الدول العربية الأخرى. وإن كنَّا نعرف أنَّه صدر في الكويت والسعودية والأردن والعراق والجزائر عدد لا بأس به من الكتب والترجمات، فإنَّ هذا لا يقدِّم صورة واضحة عن واقع هذه الدراسات ومدى تطورها والاستفادة منها في دراسة الأدب العربي المقارن .

6 – علي شلش: الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية. المرجع السابق، ص 124.

7 – لم يُشر الدكتور علي شلش إلى كتاب اس. اس. براور: الدراسات الأدبية المقارنة. مدخل. ترجمة: عارف حديفة. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1986. انظر كتاب الدكتور شلش ، ص172.

8 – انظر كتاب الدكتور شلش الآنف الذكر، ص168.

9 – انظر حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ط1 ، ص244.

10 – صدر كتاب الدكتور غسان السيد في دمشق سنة 1994. ولكن الكتاب لا يحمل على غلافه مكان الطبع وسنة طباعته.

11 – في قائمة الدكتور علي شلش كتابان أيضاً وضعهما تحت عنوان مستقل (ثالثاً : كتب مشتركة وأعمال مؤتمرات) ، هما : -1 أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب في عنابة بالجزائر ، الجزائر ، 1983 . -2 الكتاب السنوي الأول للجمعية المصرية للأدب المقارن بعنوان ((الأدب

المقارن في العالم العربي)) ، القاهرة ، 1991 . ولم يذكرهما في تعداد المؤلفات التي أحصاها . انظر علي شلش : الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية، المرجع السابق ، ص 172 .

12 - حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ط2، مقدمة الطبعة الثانية، ص11.

13 - انظر المرجع السابق ، ص 306.

14 - انظر المرجع السابق ، ص307.

15 - هناك دراسات جادة ومهمة في الأدب المقارن قام بها باحثون بارعون من مثل الدكتور محمد غنيمي هلال ، الدكتور حسام الخطيب ، الدكتور سعيد علوش ، الدكتور كمال أبو ديب ، الدكتور علي شلش ، الدكتور عز الدين المناصرة ، الدكتور عبده عبود ، الدكتورة أمينة رشيد ، الدكتور جميل نصيف التكريتي وغيرهم . وقد كان من الأولى أن تتابع هذه الدراسات وتتطور على أيدي باحثين آخرين ، أو يُستفاد منها من أجل تطوير الأدب المقارن والنهوض به.

16 - حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ط2، مقدمة الطبعة الأولى ، ص15.

17 - انظر عطية عامر: ((تاريخ الأدب المقارن في مصر)) . في: فصول ، القاهرة . ج2، العدد الرابع، المجلد الثالث، 1983، ص19-20. وكذلك علي شلش: الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية. المرجع السابق ، ص126. وأيضاً حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. المرجع السابق ، ط2، ص220 .

18 - انظر علي شلش ، المرجع السابق ، ص72.

19 - علي شلش ، المرجع السابق ، ص73.

20 - خليل هنداوي: ((ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي ___ اشتغال العرب بالأدب المقارن. أو ما يدعوه الفرنجة " Littérature Comparée " في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر. لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد - تلخيص وتحليل -)) . في: الرسالة . القاهرة 18 ربيع الأول سنة 1355/ 8يونيه سنة 1936، المجلد الأول، العدد 153، ص939. وللمزيد من المعلومات يمكن الرجوع إلى الدكتور حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ط2، ص196 وما بعدها.

21 - انظر بهذا الشأن عطية عامر ، المرجع السابق ، ص17 وما بعدها. وكذلك حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص217 وما بعدها.

22 - انظر عطية عامر ، المرجع السابق ، ص20. وكذلك علي شلش ، المرجع السابق ، ص117 وما بعدها.

23 - ظهر كتاب بول فان تيجم : الأدب المقارن. في باريس عام 1931. وصدرت ترجمته العربية عن دار الفكر العربي دون الإشارة إلى اسم المترجم ومكان النشر وتاريخه. ولكنَّ الباحثين يُرجِّحون أنَّ مترجمه الدكتور سامي الدروبي ، وأنَّه صدر في القاهرة عام 1948. انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 191 وما بعدها.

24 - أرجو القارئ الكريم أن يدرك أنني أقرر هنا حقيقة تاريخية ، وهي أن التأليف ((النظري)) في الأدب المقارن عند العرب بدأ في هذا التاريخ . أما موضوع كون هذه المؤلفات ــــ أعني كتابي عبد الرزاق حميدة ونجيب العقيقي ــــ بعيدة أو قريبة من الأدب المقارن ، فهذا أمر قد أشرت إليه فيما سبق . وكانت حجتي في ذلك كتابي المؤلِّفين نفسهما ، وآراء النقاد والباحثين الذين أجمعوا على أنَّ هذين الكتابين لم يتضمنا أكثر من تلمس لطرائق الأدب المقارن . وللمزيد حول ذلك يمكن الرجوع إلى كتاب الدكتور حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . المرجع السابق ، ط2 ، ص 219 وما بعدها .

25 - انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 151 ومابعدها .

26 - حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص170.

27 - يشير الدكتور حسام الخطيب إلى أن الشاعر خليل مطران تحدَّث في مقدمته لترجمة مسرحية (عطيل) لشكسبير عن اقتراب شكسبير من الذوق العربي ، وأنه يطرح عدداً من الأسئلة بهذا الصدد يمكن أن يستشهد بها المرء للتدليل على اتساع الاهتمام بالمقارنة لدى الأدباء العرب . انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 180 .

28 - يذكر الدكتور الخطيب أن أحمد ضيف ألقى محاضرة مهمة في القاهرة عام 1918 بعنوان ((الكلام البليغ ودراسته)) وأنها تضمنت دعوة إلى الموازنة والمقارنة . انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 180.

29 - أقصد بذلك سلسلة المقالات التي نشرها الشنتناوي في مجلة (الرسالة) في عام 1933 عن الأدب الياباني . انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 181 .

30 - نشر الدكتور عبد الوهاب عزام سلسلة من المقالات في مجلة (الرسالة) في عام 1933 حول ((الأدب الفارسي والأدب العربي)) . ويشير الدكتور الخطيب إلى أن هذه المقالات تُعدُّ من أهم المقالات التي ظهرت في عام 1933 من ناحية البحث المقارن التطبيقي ، لأنها تضمنت مقابلات ومقارنات بين الأدبين العربي والفارسي ، واتصفت بالعمق النسبي والإحاطة المنهجية ، وأنها تستحق أن تُعدَّ أساساً للاتجاه التطبيقي في الأدب المقارن . انظر الخطيب ، المرجع السابق ، ص 181 .

31 - أعني مقالته ((دانتي ألليجيري والكوميديا الإلهية وأبو العلاء المعري)) التي نشرها في مجلة (الرسالة) في 1936/7/20 . انظر الخطيب ، المرجع السابق ، ص 182 .

32 - انظر خليل هنداوي ((ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي ـــ اشتغال العرب بالأدب المقارن . أو ما يدعوه الفرنجة " Littérature Comparée " في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لفيلسوف العرب أبي الوليد بن رشد - تلخيص وتحليل -)) . المرجع السابق .

33 - انظر فخري أبو السعود : في الأدب المقارن ومقالات أخرى . إعداد جيهان عرفة ، وتقديم الدكتور محمود مكي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (القاهرة) 1997 ، (الألف كتاب الثاني 278). فقد تضمن هذا الكتاب المقالات التطبيقية التي نشرها أبو السعود في مجلة (الرسالة) ما بين (1934 – 1937) حول الأدب العربي والأدب الإنكليزي ، وكذلك المقالات المختلفة التي نشرها في مجلتي (الثقافة) و (الهلال) منذ عام 1939 وحتى عام 1940 .

34 - انظر البحث المطول الذي كتبه قسطاكي الحمصي عن ((الموازنة بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران وبين أبي العلاء المعري ودانتي شاعر الطليان)) في كتابه : منهل الوُرَّاد في علم الانتقاد. المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، (1999) ، ((ص ص 471 – 532)) . حرر الكتاب وقدَّمه الدكتور أحمد إبراهيم الهواري . وورد اسم المؤلِّف عل النحو الآتي : (قسطاكي بك الحمصي الحلبي) . ويذكر الدكتور الخطيب أن ((هذه الموازنة تنحو منحىً نقدياً مقارنياً)) ويمكن ((اعتبارها أول دراسة تطبيقية مفصَّلة حول موضوع محدد في الأدب العربي المقارن)) . انظر حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . المرجع السابق ، ص 184 .

35 - انظر إلياس أبو شبكة : روابط الفكر بين العرب والفرنجة . ويذكر الدكتور الخطيب أن الطبعة

الثانية من هذا الكتاب تحمل ((تاريخ 1945 ، وقد صدرت عن دار المكشوف ببيروت . وفي هذا الكتاب استعراض لعظمة الثقافة الفرنسية وتمجيد لدورها في العالم ، واعتداد بالثقافة العربية كذلك ، ومحاولة للربط بين الثقافتين وتأكيد لاستفادة الأدب العربي الحديث من الأدب الفرنسي وتياراته ، وفي الكتاب أيضاً تأكيد لدور الترجمة في نقل الأفكار والأذواق ولحرية النقل والاقتباس من الأفكار الغربية)) . انظر حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . المرجع السابق، ص 184 .

36 - انظر المقارنة التي أجراها شفيق جبري بين ((بركة البحتري وبحيرة لامرتين)) في كتابه الصغير : (بين البحر والصحراء) الصادر في عام 1946 عن سلسلة اقرأ (49) ، دار المعارف بمصر .

37 - انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص180 وما بعدها .

38 - يرجى مراجعة ((المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن)) في بيبليوغرافا الأدب المقارن في الوطن العربي ، القسم الثاني من الدراسةالحالية .

39 - انظر الأرقام التالية في قائمة المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن (الدراسة الحالية) : (1-2-3-4-5-7-9-11-12-13-14-15--18 21-23-24-25-26-27-30-33-42-43-49-51-53-54-56-61-63-65-66-67-68-69-70-72-73-74-75-77-78-82-83-85-88-89-97-99-100-101-103-107-110-112-115-116) .

40 - انظر الأرقام التالية في قائمة المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن (الدراسة الحالية) : (16-17-19-22-28-29-31-35-37-38-41-47-71-90-94-98-102-106) .

41 - صدر في سورية ثمانية كتب . انظر الأرقام التالية في قائمة المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن (الدراسة الحالية) : 32-36-80-84-91-105-108-109) ، وصدر في المملكة العربية السعودية مثل هذا العدد أيضاً . انظر الأرقام التالية في قائمة المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن (الدراسة الحالية) : (8- 39-40-45-46-86-87-95) .

42 - انظر الأرقام التالية في قائمة المؤلَّفات العربية في الأدب المقارن (الدراسة الحالية) : (6-10-20-44-60-62) .

43 - انظر الأرقام التالية في القائمة السابقة : (52-64-93-111) .

44 - ظهر في قطر كتابان فقط . انظر الرقمين الآتيين في القائمة السابقة : (113-114) . وظهر العدد نفسه في المغرب. انظر الرقمين الآتيين في القائمة السابقة : (57-59) . وظهر في الجزائر كتابان أيضاً . انظر الرقمين الآتيين في القائمة السابقة : (50- 79) .

45 - ظهر في اليمن الكتاب الذي حمل الرقم (48) . وظهر في الكويت الكتاب الذي حمل الرقم (34) . وظهر في تونس الكتاب الذي حمل الرقم (55) . انظر القائمة السابقة .

46 - يصعب الفصل في بعض الأحيان بين الكتب التخصصية وتلك التي أُلِّفت لتكون مراجع أو مقررات دراسية . والسبب في ذلك أنَّ معظم الذين ألَّفوا هذه الكتب – وإنْ كانت للمتخصصين – درَّسُوا كتبهم كمقررات جامعية . ومع هذا يمكن الإشارة إلى أهمِّ الكتب التي دُرِّست ، أو لا تزال تُدَرَّسُ في الجامعات العربية :

1 - (في الأدب المقارن) لعبد الرزاق حميدة .

2 - (تيارات أدبية بين الشرق والغرب : خطة ودراسة في الأدب المقارن) لإبراهيم سلامة .

3 - (الأدب المقارن) لمحمد غيمي هلال . ما يزال هذا الكتاب يُدرَّسُ حتى الآن في كثير من الجامعات العربية .

4 - (دراسات في الأدب المقارن ، ج1، ج2) لمحمد عبد المنعم خفاجي .

5 - (في الأدب المقارن . أصوله وتياراته) لمحمد عبد الرحمن شعيب .

6 - (في الأدب المقارن . دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي) لمحمد عبد السلام كفافي.

7 - (الأدب المقارن والأدب العام) لريمون طحَّان .

8 - (مدخل إلى الأدب المقارن . سعيد عقل وبول فاليري) لمناف منصور .

9 - (الأدب المقارن ، ج1، ج2) لحسام الخطيب . وقد دُرِّسَ هذا الكتاب في جامعة دمشق لسنوات طويلة .

10 - (آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً) لحسام الخطيب . وهذا الكتاب يُدرَّسُ في جامعة قطر.

11 – (الأدب المقارن . النظرية والتطبيق) لأحمد درويش .

12 – (تاريخ الأدب المقارن . المبادلات الأدبية بين الأمم) لرجاء عبد المنعم جبر .

13 – (مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن) لأحمد شوقي عبد الجواد رضوان .

14 – (الأدب المقارن) ليوسف بكَّار وخليل الشيخ . يُدرَّسُ حالياً في جامعة القدس المفتوحة.

15 – (الأدب المقارن . مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية) لعبده عبود وماجدة حمود وغسان السيد . يُدَرَّسُ حالياً في جامعة دمشق .

47 – من هؤلاء مثلاً : عبد الرزاق حميدة ونجيب العقيقي وإبراهيم سلامة . انظر حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . المرجع السابق ، ص 232 . كما يمكن الإشارة أيضاً بعض المؤلِّفين الذين كتبوا في الأدب المقارن ، أو درَّسُوا الأدب المقارن ، وهؤلاء معروفون لدى كثير من الباحثين بأن تخصصهم الأساسي ليس الأدب المقارن ، من هؤلاء مثلاً : محمد عبد المنعم خفاجي ، ومحمد زكي العشماوي ، وعبد العزيز قلقيلة . ومنهم من أعرفه عن كثب وليس متخصصاً في الأدب المقارن . ومن هؤلاء : الدكتور زهران محمد جبر عبد الحميد والدكتور حسن بن فهد الهويمل والدكتورة ماجدة حمود.

48 – للمزيد حول ذلك انظر عبده عبود : الأدب المقارن . مشكلات وآفاق . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1999، ص 19.

49 – انظر محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن . دار العودة ، بيروت 1983، ص 10.

50 – انظر سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي. الشركة العالمية للكتاب، بيروت، وسوشبريس ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987، ص24.

51 – انظر ريمون طحَّان: الأدب المقارن والأدب العام. دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2، 1983، ص9 ، (الهامش).

52 – انظر أحمد شوقي عبد الجواد رضوان: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن. دار العلوم العربية، بيروت، 1990، ص 8 .

53 – انظر حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ط2، ص23.

54 – انظر بول فان تيجم : الأدب المقارن . دار الفكر العربي ، دون تاريخ ، أو مكان النشر ، أو اسم

المترجم . ص18 وما بعدها.

55 - انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص22.

56 - ماريوس فرانسوا غويار: الأدب المقارن. ترجمة محمد غلاب ، القاهرة ، سلسلة ألف كتاب (44) ، 1956. وقد ظهرت للكتاب ترجمة ثانية في بيروت عام 1978.

57 - انظر عطية عامر ، المرجع السابق ، ص20.

58 - حسام الخطيب: المرجع السابق ، ط2، ص193.

59 - انظر محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. المرجع السابق ، ص80.

60 - انظر حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . المرجع السابق ، ص 246 .

61 - انظر محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن . دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي. دار النهضة العربية ، بيروت ، 1971، ص21.

62 - انظر طه ندا : الأدب المقارن. دار النهضة العربية ، بيروت ، 1975، ص24 وما بعدها.

63 - ترجم هذا الكتاب محيي الدين صبحي ، وراجعه الدكتور حسام الخطيب.

64 - انظر رينيه ويليك ، اوستن وارين: نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2، 1981، الفصل الخامس : ((الأدب العام والمقارن والقومي)) ، (ص ص49 – 56) .

65 - حسام الخطيب : ((الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني)) . في : المعرفة ، (دمشق) ، ج1، العدد 204، 1979/2. ج2، العدد 205 — 206، 3–1979/4. ج3، العدد 207 ، 1979/5. وانظر هذه الدراسة في كتابه: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. المرجع السابق ، ط2، (ص ص –50 75) .

66 - يشير الدكتور حسام الخطيب إلى أنَّ الدراسة التي حملت عنوان: ((الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني)) هي ترجمة. انظر كتابه : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، المرجع السابق ، ص 193. والحقيقة ليست كذلك ، فالقسم الأول من الدراسة عبارة عن شرح آراء ريماك. وفي هذا الصدد يقول الدكتور فؤاد عبد المطلب: ((...ولقد حاول الدكتور حسام الخطيب في مجال عرضه لمشاكل المنهج ولمجال الأدب المقارن وهدفه توضيح آراء ريماك الواردة

في القسم الأول من المقالة من خلال التقديم والشرح في مواضع ، والإيجاز والتصرف في مواضع أخر ، وعموماً فإنَّه كان في محاولته هذه يقصد تعريب نص ريماك وتقريبه من أذهان القراء ، ولم يفوت الفرصة للتعليق عندما يجد ذلك مناسباً في مواضع معينة...)). انظر هنري هـ. هـ. ريماك: ((الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته)) . ترجمة فؤاد عبد المطلب، في: الآداب الأجنبية (دمشق)، العدد74 ، ربيع 1993، ص27.

67 – انظر حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ط2، ص194.

68 – انظر مثلاً المؤلَّفات التالية:

– سعيد علوش: – مكونات الأدب المقارن في العالم العربي. المرجع السابق.

– مدارس الأدب المقارن . دراسة منهجية. المركز الثقافي العربي، 1987.

– حسام الخطيب: – الأدب المقارن : في النظرية والمنهج. ج1، منشورات جامعة دمشق، 1981–198.

– آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. مرجع السابق.

– عبده عبود: الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية. مرجع سابق.

– علي شلش: الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية. مرجع سابق.

69 – هاري ليفن : انكسارات . مقالات في الأدب المقارن. ترجمة عبد الكريم محفوض. وزارة الثقافة ، دمشق ، 1980.

70 – ألريش فايسشتاين: ((التأثير والتقليد)) . ترجمة مصطفى ماهر. في: فصول (القاهرة)، المجلد 3، العدد 3 ، 1983، (ص ص 18 — 25).

71 – جون فليتشر: ((نقد المقارنة)) . ترجمة نجلاء الحديدي . في: فصول (القاهرة)، المجلد 3، العدد 3، 1983، (ص ص 59 — 70).

72 – اس. اس. براور: الدراسات الأدبية المقارنة . مدخل . ترجمة عارف حديفة . وزارة الثقافة ، دمشق ، 1986.

73 – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. ترجمة الدكتور محمد عصفور. عالم المعرفة، (الكويت)، العدد (110)، جمادى الآخرة 1407 هـ/ فبراير ـــــ شباط ، 1987م.

74 - جوزيف ت. شو: ((التداين الأدبي والدراسات المقارنة)). (مقالة)، تقديم وترجمة الدكتور فؤاد عبد المطلب. في: الموقف الأدبي (دمشق)، العدد 268، آب، 1993، (ص ص79 — 88).

75 - هنري هـ. هـ. ريماك: ((الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته)). (مقالة)، ترجمة الدكتور فؤاد عبد المطلب. في: الآداب الأجنبية (دمشق)، العدد 74، ربيع 1993، (ص ص –25 56).

76 - فالتر بنجامين: ((مهمة المترجم)). ترجمة الدكتور محمد الخزعلي. في: دراسات في الأدب المقارن. مؤسسة حمادة، إربد، الأردن،1995، (ص ص 3 — 16).

77 - إيهاب حسن: ((مشكلة التأثير في تاريخ الأدب)). ترجمة الدكتور محمد الخزعلي . في: دراسات في الأدب المقارن. المرجع السابق ، (ص ص 19 — 36).

78 - هاسكل بلوك: ((مفهوم التأثير في الأدب المقارن)). ترجمة الدكتور محمد الخزعلي . في: دراسات في الأدب المقارن . المرجع السابق ، (ص ص 39 – 48).

79 - كلوديو جوين: ((جماليات التأثير الأدبي)). ترجمة الدكتور محمد الخزعلي . في: دراسات في الأدب المقارن. المرجع السابق ، (ص ص 51 — 84).

80 - جوزيف سليد : ((الأدب المقارن على مشارف القرن ، ما وراء الثقافتين : العلم والتكنولوجيا والأدب)) . ترجمة الدكتور حسام الخطيب . في: نوافذ ، النادي الثقافي الأدبي بجدة ، السعودية ، العدد الرابع ، صفر 1419هـ / يونيه 1998، (ص ص 8 — 46).

81 - حسام الخطيب : الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة . المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الدوحة ، قطر ، 2001.

82 - تختلف تسميات هذا المفهوم من باحث وآخر ، فهو عند سعيد علوش ((سلافي)) ، ويتراوح عند حسام الخطيب وعبده عبود ما بين ((الماركسي)) و ((الأوربي الشرقي)) . وربَّما تظهر فيما بعد تسميات أخرى . وإن دلَّ هذا على شيءٍ ، فإنَّما يدلُّ على أنَّ الأدب المقارن في بلدان أوروبا الشرقية لا يزال غير واضح المعالم تماماً بالنسبة إلى كثير من الباحثين العرب . فترجمة كتاب أو مقالة لباحث من أولئك لا تُمكِّننا من إطلاق أحكام عامة على تجربة تلك البلدان مع الأدب المقارن. هذا من جهة. ومن جهة ثانية ، فإنَّ الأدب المقارن عريق في بلدان أوربا الشرقية ، وربَّما يتساوى ظهوره في بعضها مع فرنسا ، التي يجمع الباحثون على أنَّها بلد المنشأ لدراسات

الأدب المقارن. يقول المقارن البولوني هنريك ماركيفيتش H. Markiewicz إنَّ ((مصطلح الأدب المقارن ظهر في الدراسات البولونية في وقت مبكر نسبياً ، أي في عام 1821...)) . انظر هنريك ماركيفيتش :

((Entwicklungsprobleme und Ergebnisse der vergleichenden Literaturforschung in Polen)).

في كتاب: Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschu. Herausgege von: Gerhard Ziegengeist، Gesamtredaktion: Ludwig Richter. Akademie-Verlag. Berlin، 1968، S.128.

83 - انظر سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي. المرجع السابق ، (ص ص 118 – 137). وكذلك كتابه: مدارس الأدب المقارن،. المرجع السابق ، (ص ص 127 – 157).

84 - ألكساندر ديما: مبادئ علم الأدب المقارن. ترجمة الدكتور محمد يونس ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987.

85 - ظهر كتاب الدكتورة مكارم الغمري : مؤثِّرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي . ضمن سلسلة (عالم المعرفة)، الكويت ، العدد 155، نوفمبر/ تشرين ثان ، 1991.

86 - انظر مكارم الغمري ، المرجع السابق ، ص17.

87 - انظر مكارم الغمري ، المرجع السابق ، ص22 وما بعدها.

88 - عبده عبود: الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية. المرجع السابق، ص46 وما بعدها.

89 - انظر بهذا الصدد حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. المرجع السابق، ط2، ص25 وما بعدها ، وص 91 وما بعدها، وص114 وما بعدها. وانظر مقالته بعنوان: ((حول امتداد الأدب المقارن خارج أمريكا والغرب الأوربي)) . المنشورة في: الأسبوع الأدبي (دمشق) ، العدد (358)، الخميس 15 نيسان ، 1993، ص3. وانظر أيضاً بحثاً لفيكتور مكسيموفيتش جيرمونسكي بعنوان: ((التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية)) . ترجمة الدكتور غسان مرتضى . في : الآداب الأجنبية (دمشق)، العدد83 ، السنة الحادية والعشرون ، صيف 1995، (ص ص 137 –174).

90 - حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . المرجع السابق ، ص84 .

91 - انظر ماريوس فرانسوا غويار : الأدب المقارن . ترجمة : محمد غلاب ، مراجعة : محمود عبد الحليم، سلسلة الألف كتاب (44) ، لجنة البيان العربي ، القاهرة ، ط1، 1956، المقدمة، ص (ل).

92 - بول فان تيجم : الأدب المقارن . المرجع السابق ، ص 62 .

93 - ماريوس فرانسوا غويار : الأدب المقارن ، المرجع السابق ، ص 5 .

94 - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . المرجع السابق ، 9 .

95 - المرجع السابق نفسه .

96 - انظر حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً . المرجع السابق ، ص 42 .

97 - نقلاً عن حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 50 .

98 - انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 19 .

99 - حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 19 وما بعدها .

100 - انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 34 .

101 - انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص 36 وما بعدها .

102 - بول فان تيجم : الأدب المقارن . المرجع السابق ، ص 63 وما بعدها .

103 - انظر حسام الخطيب ، المرجع السابق ، ص190. وانظر كذلك المقارنة التي أجراها سعيد علوش في كتابه: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي. مرجع سابق ، ص (577 — 583) و ص (601 —615). وهو يتتبع في هذه المقارنة هجرة الأفكار عن طريق الترجمة أو الاقتباس دون إحالة ، ويقدِّم نماذج من هذه الهجرة في أعمال محمد غنيمي هلال و ريمون طحَّان ، وكذلك اقتباسات حسن جاد حسن من محمد غنيمي هلال.

104 - كمال أبو ديب : ((إشكالية الأدب المقارن)) . في: فصول (القاهرة) ، المجلد الثالث ، العدد الثالث، 1983، ص 80 .

105 - المرجع السابق ، ص 80 .

106 - انظر المرجع السابق ، ص80 .

الخيل ودلالتها في شعر المتنبي

د.فائقة الصادقي*

الملخص

يتقصى هذا البحث صورة الخيل في شعر المتنبي متمثلة في أربع جوانب هي: الشكل (الجانب الجمالي) – الحس (الجانب النفسي) –القوة – الحركة والسرعة.، وذلك للتوصل إلى ماهية علاقة الشاعر بها. أما الجانب الدلالي والسياقي والمعجمي، فقد تمت الإشارة إليه قليلاً في هذه الدراسة لكثرة الكلام فيه ولفرط تفسيره في قراءة القصيدة الواحدة لا قصائده أجمع. ولفتح باب البحث، كان السؤال المطروح: لماذا الخيل؟

ويستنتج البحث أن الشاعر أختار الخيل لأسباب جمالية ونفسية ودلالية وصوتية، كما أنه اختارها رمزاً للتعبير عن نفسه. واستطاع أن يتزاوج مع الخيل ويوحد ذاته بها ليظهر لنا حقيقة شخصيته وطبيعته.

*أستاذ مساعد، كلية الآداب ، جامعة البحرين

The Figure of the Horse in Al-mutannabi's Poems

Dr. Faeqa Alsadeqi

Abstract

This paper examines the figure of the horse in Al-matannabi's poems, represented in four aspects: the physical shape – feelings – power – speed and strength in number. The traditional semantic side of the word has been touched upon briefly because it has been studied extensively in previous works and analyzed in light of each poem and not his poetry as a whole. Rather, the question addressed in this paper is why he chose the horse and why he preferred a collective noun khayl ?

The conclusion was that Al-mutannabi chose the horse or horses for psychological, semantic and phonological reasons. He also used it as a symbol to represent himself and therefore was able to spiritually unite with this animal.

المقدمة:

ترتبط القيم الفنية عند المتنبي بالمأساة التي يخلقها الصدام بين التوق إلى المطلق وواقع الزوال المحتوم. إن عالمه الحقيقي ينوء بأعباء هذه المأساة، مما جعله يحوّل أنظاره عن عالمه الضيق ويبني لنفسه عالماً آخر؛ عالماً بهياً غير محدود؛ عالم حرية لا يقف في سبيله شئ؛ عالماً قوياً لا يعانده فيه شئ؛ عالم العظمة التي لا يدانيها من الصغائر شئ. وهذا العالم المطلق هو وحده الذي يصلح لآمال هذا الشاعر. وما المفاهيم المختلفة في شعره إلا سبيل من سبل تنتهي كلها عند هذا العالم أو يقف عند أبوابه.

تأمل أبو الطيب الحياة، فرأى أن قيمتها في بلوغ المآرب العظام، وتحلو هذه الحياة بالعزة والمجد. فكان عالمه المجهول في بعضه هو عالم الحرب والخيل؛ عالم الرمح والسيف؛ عالم الفروسية والبطولة.

وقد احتاج الشاعر إلى وسائل يبني بها عالمه ويتجاوز ذاته، فكان الحصان وسيلة من هذه الوسائل التي تقمصتها روحه وشخصيته.

وهكذا فإن هدف هذا البحث هو تقصي صورة الحصان أو بالأحرى صورة الخيل في شعر المتنبي جزئيةً أعكف على تحديد ملامحها خلافاً للدراسات التي انصبت معظمها على المنهج التاريخي لأدب المتنبي. فقد اهتم القدماء خاصة بتوثيق شعره وشرحه أو البحث في أصوله العربية وانتماءاته السياسية، من حيث آثر كثير من المحدثين دراسة تطور شعره وأثر بيئته في ذلك ونقده نقدا منهجياً أو نفسيًا (لعميم2005:2).

وسبب اختيار هذا الموضوع هو قلة الدراسات المتصلة بالجانب النفسي والرمزي لهذا الشعر. وإنني أ تفق مع الأستاذ "لعميم" في ما ذكره في مقاله المتنبي في المناهج النقدية الحديثة (2005:2) في أن الدراسات القديمة بمثابة إشارات لا تتناول الظواهر النفسية للشاعر. كما أن "لعميم" يشير إلى "ندرة المؤلفات الخاصة

بالأنساق البنيوية" و يستدل على ذلك بأمثلة من مقالات ظهرت في السبعينيات، إلا أنها - في نظره- غير كافية، فضلاً عن أنها "تخلط التحليل المضموني بالتحليل الشكلي". أضف إلى ذلك، أن معظم الدارسين سلطوا الضوء على القراءة العمودية للشعر حتى يفهموا طبيعة المتنبي، وإذا التفتوا إلى الكلمة المفردة، تناولوا جانبها الدلالي والمعجمي والسياقي، بمعنى أنهم أهملوا ربط الصور بالكل وأفردوا للكلمة سياق القصيدة وحسب.

والاتجاهات الدراسية الحديثة تؤكد أن للكلمة إيحاءات عاطفية ومعاني هامشية إلى جانب معناها المركزي أو الأساسي (علي،167:1993)، غير أن هذه الدراسات بدورها تربط كل ذلك بدلالة الكلمة وتوكد الجانب المجازي،لا المعنى الرمزي المكتسب.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة لا تعنى بتحليل الأبيات وشرحها، فإن من الضرورة الاستشهاد ببعضها من باب الإشارة، لا من باب الشرح أو اختيار الأجود. والرمزية تتجاوز المعنى السطحي أو الظاهري ومسألة الجودة تتصل بالذوق الشخصي، مما يفسر اختلاف القراء والشارحين في استحسان الأبيات الشعرية أو استهجانها.

لماذا الخيل؟

أعتقد أن المتنبي أراد أن يرى ذاته مجسدة في رمز قوي، ولا سبيل إلى ذلك في عصره إلا إذا عكس صوته بكيان أحد الحيوانات المعدة لذلك، فوقع اختياره على رفيق الفرسان وحليف المقاتلين. ويبدو أيضاً أن دوافع هذا الاختيار جمالية وحضارية ونفسية وهي تتمثل في أربع صور رئيسة للخيل جديرة بالملاحظة في شعر المتنبي: الشكل – التجسيد الحسي- القوة – الحركة والسرعة.

أما تفضيله "الخيل" على كلمة الجواد أو الفرس أو غيرها من المرادفات، فنناقشها فيما بعد.

وغالبا ما تتداخل الصور الأربع بما لا يمكن معه دراسة كل منها على حدة؛ فمثلاً ترى الجانب الشكلي والجانب الحسي يتداخلان او تراهما منعزلين. فبات من الضرورة، دراسة الجانبين جنباً إلى جنب.

1) شكل الخيل وجمالها:

تناول المتنبي صورة الحصان كونه يجتبيه لجمال جسمه وتناسق أعضائه وراح يصور الخيل في غير موضع من مواضع القتال، فيحسن تصوير حركتها وجريها ويتفنّن في إخراج صورتها على أكمل وجه من الحيوية والتدفق، كأنه بتصوير الحصان يجسد النخوة الحبيسة في صدره. ومعظم الأبيات التي وردت فيها الخيل هي في صميم المعارك، مما ينطوي على وصف الحصان وصفاً شكلياً وحسياً.

قال (في مواضع مختلفة):

فَما شَعَروا حتّى رَأوها مُغيرةً
قباحاً وأمّا خَلقُها فَجَميلُ (اليازجي 371؛1929)
في سَرجِ ظامِئةِ الفُصوصِ طِمِرّةٍ
يأبى تَفرُدُها لها التَمثيلا (المرجع نفسه؛148)
نَيّالةِ الطَلَباتِ لَولا أنَّها
تُعطي مَكانَ لِجامِها ما نيلا (المرجع نفسه؛148)
طَلَعْنَ عَلَيهِم طَلعةً يَعرِفونَها
لَها غُررٌ ما تَنقضي وحُجُولُ (المرجع نفسه؛372)

وقال في مدح كافور:

وَلا تَستَطيلَنّ الرِمَاحَ لِغارَةٍ
وَلا تَستَجيدَنَّ العِتاقَ المَذاكِيا (المرجع نفسه؛ 472)

وقال أيضا:

وشُـــزَّبٌ أَحـــمـــتِ الـشـــعـــرَى شَـكـائـمَـهـا
ووَسَّمتْها على آنافها الحَكَمُ (المرجع نفسه: 447)
تُجـــاذِبُ فُـــرســـانَ الـصَـــبـــاحِ أَعِـــنَّـــةً
كـأَنَّ عَلى الأعناقِ منها أفاعيا (المرجع نفسه: 474)
تَـــنـــدَى سَـــوالـــفُـــهـــا إذا اســـتَـحـضَـرتَـهـا
ويُظَنُّ عقْدُ عِنانِها مَحلولا (المرجع نفسه: 148)

وأول ما نلاحظه في هذه الأبيات حضور الحصان في هذا الشعر حتى عندما يختص الأمر بالمديح. فأما تمرس الشاعر بصفات الخيل، فأمر لا يحتاج إلى بيان؛ فالخيل جميلة الشكل، أطرافها دقيقة، طويلة العنق، قصيرة الشعر....إلخ وهي أصيلة طبعاً (حتى تدل على عروبة واصفها وأصالته وفروسيته). يقول "شرارة" (1981:90) في هذا المضمار:" والجمال في الخيل لا يختلف عن الجمال في الإنسان، وكما أن أكثر الناس يعتبرون الشكل في البشر مقياس الجمال، فإنهم يمدون هذا الاعتبار للخيل أيضا". كما أن شرارة يشير إلى ما كان للخيل من شأن في البطولة في الأدب العربي وكيف أنها أعطيت نوعا من الإحساس تستطيع فيه تمييز الفارس الجيد ويمتلكها الغرور لهذا الشرف (يذكرنا هذا الكلام بغرور المتنبي في بلاط سيف الدولة)

2) **الوصف الحسي للخيل:**

ولم يكتف المتنبي بذلك، إنما تجاوزه إلى الوصف الحسي للخيل بما يرفع الخيل حتى إلى مستوى الفهم، كانما يخيل إليك أن المتنبي وهو يحدّث عن الخيل إنما يحدث عن واحد من البشر.

أليس القائل؟

وَتَنصِبُ للجَرْسِ الخَفيّ سَوامعاً
يَخَلْنَ مُناجاةَ الضَمَيرِ تَنادِيَا (اليازجي : 473)

تلك هي خيوله التي تكاد – لرهافة سمعها – تلتقط مناجاة الضمير، وتلك هي خيوله التي قال فيها:

وتَنظُرُ من سُود صَوادقَ في الدُجَى
يَرَيْنَ بَعيداتِ الشُخوصِ كَما هِيَا (المرجع نفسه: 473)

فهو يبين دقة نظر الخيل وتمكنها من الرؤية الجلية في قلب الظلام ومعرفة الشخص البعيد على هيئته وحاله.

وقال:

فَدتْكَ الخيلُ وهي مُسَوَّماتُ
وبِيضُ الهِندِ وهي مُجَرَّداتُ (المرجع نفسه: 158)

فقد حمّل الخيل صفات البشر. الخيل هنا كالإنسان المخلص، تفدي روحها لمالكها وتفنى في سبيل تمجيده، أي أن عنصر الإخلاص اكتسب صفة حيوانية لا العكس. وربما حاول المتنبي هنا أن يجد بديلاً لما لم يجده في الناس. فمحمد كمال (2003:1) يعتقد أن جزءاً من معاناة المتنبي كانت بسبب وضعه الاجتماعي الذي اكتظ بالذين يناصبونه العداء. ويذكر النقاد أن الوشاة هم السبب المباشر في ابتعاده عن سيف الدولة، فهم الذين غيروا سلوك الأمير الحمداني نحو صديقه الذي شاركه المعارك

بلسانه وقلمه. أضف إلى ذلك أنه كان يفرط في امتداح نفسه وشعره، مما كان يولد نوعاً من الكراهية في البلاطات التي كان يحل بها (الواد، 1991:14). ويذكر المعري في رده على ابن القارح (1964:283) أن المتنبي كان مولعاً بالتصغير والتحقير، إذ انها "عادة أصبحت كالطبع"، وهذا بدوره يولد الكراهية والبغض وابتعاد الناس عنه. كل هذا أدى إلى شعوره بالعزلة والمرارة والبحث عن صديق حقيقي في شعره، فلماذا لا يكون الحصان الذي يشاركه أفراحه وأتراحه في النصر والهزيمة، في الحب وفي المداعبة والصيد؟ فلو تأملنا هذين البيتين على سبيل المثال:

وَمَا الخَيلُ إلّا كَالصَديقِ قَليلَةٌ
وَإنْ كَثُرَتْ في عَينِ مَن لا يُجَرِّبُ (اليازجي: 504)
إذا لمْ تُشاهِدْ غيرَ حُسْنِ شِياتِها
وَأعضائِها فالحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ (المرجع نفسه: 504)

سنلاحظ أن المتنبي صوّر طبيعة الخيل وحسه كما رآها هو، لا بالضرورة كما هي عليه.

وعادة ما يتداخل الجانب الجمالي والحسي في تصوير الخيل: الأول مرتبط بالقيم الجمالية ومواقف الرجولة والفروسية عند العرب. ولكي يشعر الشاعر بالانتماء ويسمع الناس صوته، فإن عليه اختيار رموز جمالية يتفق عليها جماعته: فبايك (Pike، 1993:65) يوكد بأن الجمال المتفق عليه يكون بين كل جماعة. ويذكر هادسون (Hudson، 1990:13) أن المجتمعات تتكون من أبعاد متعددة وكلها مرتبطة باللغة. وعندما يكوّن الشخص هذه الأبعاد ويراها من وجهة نظره، عليه أن يختار مكانه أو موقعه فيها. فاللغة تعطي صاحبها مجموعة من الرموز الثابتة ليحدد موقعه من هذا العالم".

خصص "شرارة" في كتابه المتنبي بين البطولة و الاغتراب (:941981-70) فصلاً

خاصاً سماه "الخيل و الليل"، وفيه نجد كثيراً من الصور النفسية للخيل من بينها : قوة العلم بالغيب، معرفتها مقاصد فارسها، بعد الرؤية والشكوى والعتاب والشوق إلى المعارك، قدرتها على تحمل الصعاب، تحمّل هموم أبطالها، الغضب على العدو، الرحمة على المستغيث، تمالك الأعصاب، الطاعة، والصداقة.

الجانب الثاني (الحسي) يتضح لو أدركنا أن وصف الحصان كما رآه الشاعر لم يكن غرضاً في حد ذاته، خاصة لو تصورنا أن الحصان هو بديل الشاعر أو النفس الثانية (alter ego) -كما يقول الغربيون- . فقد اتجه المتنبي، آملاً في تجاوز ذاته إلى تجسيد نفسه في الحصان ليصبحا مخلوقا واحدا. وبناءً على هذه الوحدة التامة بين الحصان والأنا في الشاعر، حمّل المتنبي الحصان من القدرات والطاقات ما كان يتمناه لنفسه أو يرى فيه اختلافا عن سائر البشر. فكلما تخطى حاضره شعر بأنه يحقق ذاته العلوية، وتحرير هذه الذات لا يتم إلا عن طريق التحرر والانعتاق من الواقع. هذا إلى أن الحصان في حركته وتوثّبه أثناء امتطاء الفارس له يرقى عن الأرض وتبتعد حوافره عن اليابسة، فيشعر المتنبي وهو يعتليه أنه يتحرر من ناموس الجاذبية الذي يشده إلى العالم السفلي ويقترب من العالم العلوي، كما أنه يتحرر من البشر الذين يعدهم دونه في القوة والعبقرية والتميز. فالخيل عنده أضحت سبيلاً إلى الخلاص وعنصراً يعمل على توصيله إلى العالم اللانهائي المطلق:

ولو تأملنا البيت التالي:

وُصُولٌ إلى المُستَصعباتِ بِخَيلِه
فَلو كانَ قَرْنُ الشَمسِ مَاءً لأَوْرَدا (اليازجي: 385)

لعرفنا أن هذا الكائن الجبار المشار إليه إنما هو المتنبي بذاته، صاحب النفس التواقة إلى تضخيم الأنا ورفعها عن مستوى البشر حتى في أفعالها. فالخيول في شعره كائنات قادرة على تحقيق المعجزات وتخطي المصاعب.

أما قوله:

وأَصــــبَــحــتْ بِــقُــرَى هِــنريــطَ جــائــلــةً
تَرعَى الظِبَى في حَصيبٍ نَبْتُه اللِمَمُ (المرجع نفسه : 447)

فمن عساها تكون؟ هذه الخيول الجائلة بقرن المدينة للغارة والقتل؟ والتي ترى من رؤوس الأعداء مرعى خصباً نبته الشعور؟ إنها المتنبي نفسه، المتنبي الثائر يوما والمغامر والفارس الذي كان يهوى القتال والتمرد .

قال أيضا:

رَمــى الــدَربَ بــالجُــردِ الجِيــادِ إلى الــعِــدَى
وما عَلِموا أنّ السِهامَ خُيولُ (المرجع نفسه: 370)

لقد ساوى الشاعر بين الخيل والسهم ليس لمجرد تجسيد السرعة فقط، إنما لأنه في إثبات ذاته المستقبلية يرى نفسه سهما يخترق المدى. فما هو انعكاس السهم بالنسبة إلى ذات الشاعر ومن ثَمّ بالنسبة إلى الحصان؟

السهم في اختراقه المستقبل يقطع أكبر مسافة ممكنة في زمن وجيز. فلا غرو أن السهم كالخيل (كالمتنبي نفسه)، يريد أن يتخطى ذاته بأسرع وقت ممكن.

أما في البيت:

وَرُعــــنَ بِــنـــا قَــلــبَ الــفُــراتِ كــأنّمــا
تَخِرُّ عَليه بالرِجالِ سُيولُ (المرجع نفسه: 372)

فقد اختار الخيل ليشبهه بالسيل حتى تكون نفسه كالسيل يحطم الضعيف وكل ما لا فائدة فيه (تحطيم الذات الصغرى)والسيل يجرف كل ما يواجهه ونفس الشاعر

المجسدة في الخيل يقضي على كل من يعترضه لا مبالياً ولا متردداً.

وقال :

إِذا زَلِـقَـت مَـشَّـيـتَـهـا بِـبـطـونـهـا
كَما تَتَمَشّى في الصَعيد الأَراقِمُ (المرجع نفسه: 406)

يبدو أن المتنبي جعل الوحدة تامة بين ذاته والخيل في البيت السابق؛ إنه يتخيل ذاته قد زلقت ولكنها لا تأبى التراجع، فأمامها أهداف عظيمة تريد تحقيقها. فإن استمرت في تسكعها، أصبح بينها وبين هذه الأهداف هوة ولا سبيل حينئذ إلى النصر. هو ذا تتجلى هنا تحقيق الأنا والإرادة الفاعلة.

يصرح "بايك" (Pike، 1993: 45) بأن الشعر جهاز لغوي يتخطى أو يتجاوز المنطق أحياناً في التعبير عن مشاعر الشاعر الشخصية والتي تحاول مصارعة هذه الافتراضات غير المبرهنة. ولهذا فإن الشعر (وغيره من عناصر الكلام) - في رأيه – يلجأ إلى المجاز والحكايات الرمزية لإثبات أو فهم الطبيعة الداخلية لهذه الافتراضات. أما "المسدي" (1993:69:) فيشير في معرض حديثه عن علم النفس الأدبي إلى أن "الخلق الفني كثيراً ما يكون استجابة لمنبهات نفسية تتمخض عن حاجة ما أو متنفساً يفرّج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة، لذلك كان للخلق الفني قيمة علاجية لحالات مرضية طالما أن العبقرية تقوم أساساً على اختلال التوازن النفسي، فلما كان الخلق الأدبي صدى لعالم اللاوعي إذ من محركاته تحرير المقيّد من حاجات الإنسان بإخراجه من حيّز اللاوعي إلى حيز الوعي". ويقترح "المسدي" الاستلهام بهذا العلم (علم النفس الأدبي) وعلم النفس اللغوي في قراءة شعر المتنبي.

وبالطبع لم يكن المتنبي أول من وصف الحصان أو الخيل؛ فقد سبقه إلى ذلك شعراء مثل امرئ القيس وعنترة، إلا أنني اعتقد أن الارتباط الروحي بهذا الكائن لم يكن موجوداً بالصورة التي وجدتها عند المتنبي.

3) **قوة الخيل:**

ولننتقل إلى صورة أخرى من صور الخيل رمزاً للقوة.

كانت المأساة في حياة المتنبي إدراك حتمية الموت وهذا ولد التفجع. على الرغم من ذلك يعد المتنبي الارتداد والسكوت في وجه هذه المأساة عجزاً وحماقة ويرى أن من الحكمة الشجاعة ومقابلة الموت بنفس صابرة والاستعاضة عن هذه المأساة قبل وقوعها ببلوغ عظائم الأمور. والسبيل إلى بلوغ العظمة والمجد هو القوة والإرادة الفاعلة، كما سبق أن ذكرت. ومن المؤكد أن هذه القوة تتجلى في الخيل، فهي تمثل الرمز الأوحد للقوة من بين كائنات الحرب الحية (هذا إذا وضعنا الجماد كالسيف والرمح جانباً).

ففي البيت التالي:

تماشَى بأيدٍ كلّما وافَتِ الصَفا
نقَشْنَ بِهِ صدرَ البُزاةِ حَوافيا (اليازجي: 473)

نلاحظ مدى قوة الخيل. هي ذي تحفر في الصخور وتتمكن من الحفر حافية فكيف إذا كان لحافرها ما يقيه؟ إن حوافرها إذاً تمتاز بقوة خيالية وصلابة، ولماذا صدر البزاة بالذات شبيه بالصخر؟ ألأن الباز طائر جارح قوي؟ قد يكون دافع الشاعر أن يبين أن الخيل تنتصر وتتحدى أي نوع من أنواع القوة سواء من الأحياء (البزاة) أو من الجماد (الصخور).

قال أيضا:

ضَربْتَه بصُدور الخَيلِ حامِلةً
قَوماً إذا تَلِفوا قُدما فقد سَلِموا (المرجع نفسه: 448)
تَجفَلُ المَوجُ عَن لَبّاتِ خَيلِهِم
كَما تَجَفّلُ تَحت الغارَةِ النَعَمُ (المرجع نفسه: 448)

فلنتصور هذا البطش وهذا العنفوان؛ صدور الخيل كالدروع في صلابتها وكالدروع في حماية فارسها. سكب شاعرنا خصائص الأداة التي يصنعها البشر في قالب خاص لتضفي قوة مضاعفة على الخيل. فإذا بها الآن أقوى من قبل ولا يقف في وجه قوتها شئ.

ومهما بلغت هذه الصدور من قوة، فهي لا تتوقف عند نقطة معينة؛ إنها قادرة على هزم الأمواج وهي سابحة، فتتابع الموج بسرعة كما تنهزم المواشي عند الغارة عليها فتنتشر. والمبالغة واضحة في أبيات الشاعر؛ فحتى الأمواج القوية تهاب هذه الخيول فإذ بها تتبدد ذعراً كما تتبدد المواشي إذا هوجمت. إذاً حلم المتنبي الشعري يغلف صخرة الواقع فيخرج مخزونه الحيوي وكل طاقته الفنية ويتأمل فيها إلى حد الغلو. فالشاعر أغرق همّاً وأقدر قدرة على التعبير عن خوالج صدره، وهو أنبه من الإنسان العادي في اكتشاف الخطرات الخفيفة اللائحة له، وبذلك ينتزع هذه الخطرات ويكثّفها ليخلق منها العالم الجديد والرؤيا الجديدة.

ولربما يكون شعوره بالعظمة هو الذي دفعه إلى المبالغة في وصف قوة الخيل؛ فهو يعد نفسه في مرتبة الملوك والأمراء ولهذا كان قد فضّل سيف الدولة على غيره من الأمراء؛ فالأخير عامله معاملة المساواة وهذا هو الوضع الطبيعي للمتنبي كما كان يرى نفسه. ويؤكد محمد كمال (2003:1) ذلك، ويراهما متساويين في الأصالة وحب الفروسية ونبل الروح. ويرى يوسف اليوسف (1978:119) أن المتنبي كان نرجسياً لأنه أحس بتفوقه على معاصريه، في حين يؤكد ناقدوه أنه كان متعالياً وكان يضخم ذاته شعرياً. أما بكري شيخ أمين (2000:27) فيذكر أيضاً أن الشاعر كان متعاظماً وأن تعاظمه غرض لتغطية شعوره بالنقص. ولا نريد الخوض في تعليلات الشعور بالعظمة، فإن المتنبي يؤكد ذلك من خلال شعره.

وبما أنه ساوى بين نفسه والحصان، فلا بد للأخير أن يتصف بصفاته ويكون متعالياً. ولتحقيق ذلك باتت المبالغة ضرورة ملحة في وصفه لهذا المخلوق. وقد عزا بعض النقاد (مثل د. طه حسين) هذه المبالغة إلى تقليد المتنبي لشعراء القرن الثالث

، إلا انني أعزوها إلى طبيعة شخصيته دون أن أنكر أنه تأثر باشعار غيره. فالملكة الشعرية – كما نعرف –لا تكتمل إلا بهضم ما سبق من فنون الأدب وما يكون متوافراً في زمن المبدع.

4) سرعة الخيل و كثرتها:

بقيت صورة أخيرة ليست في أهمية صورة الأنا، غير أنها صورة لافتة: إنها السرعة والكثرة والحركة الدءوب. فقد وصف المتنبي الخيل في مواضع فرادى أو جماعات، وتناول سرعتها وكثرتها. وجسّد لنا الكثرة في العدد والسرعة في الحركة بالتشبيه والكناية ووفقاً للمواقف الحربيّة، فقال:

فلَمّا تَجلّى من دَلُوكَ وصَنْجَه
عَلَت كلَّ طَودٍ رايَةٌ ورَعيلُ (اليازجي: 371)

فكم كانت هذه الخيول سريعة وكثيرة حتى ينشر فرسانها الرايات بهذه السرعة. ومن الملاحظ هنا (وفي غيره من الأبيات) أنه لا يصف الخيل وحدها، إنما يصف الفرسان معها لاستكمال صورة الحرب.

وقال:

وأضعَفنَ ما كُلِّفنَهُ من قُباقِبٍ
فأضحى كأنَّ الماءَ فيهِ عَليلُ (المرجع نفسه: 372)

وكثرة الخيول جعلت قوائمها تخفف من ماء النهر فيضعف جريانه. إنه بذلك يصور مدى قدرة هذه الخيول وهي مجتمعة .وقد يعود ذلك إلى أمله في توحيد العرب واجتماعهم للوقوف في وجه الأعداء. فقد سعى إلى سيف الدولة في حلب لعله يستطيع ضم صف العرب وإعادة مجدهم بمساندة الأمير الحمداني (كامل،2003:2).

وفي القصيدة نفسها قال:

يطارِدُ فيه مَوجَهُ كل سابحٍ
سَواءٌ عَليهِ غَمْرةُ ومَسِيلُ (اليازجي: 372)

وهنا يتجلى ذكاء الشاعر في استغلال الطبيعة لمجد خيوله. فقد جعل الخيل تطارد الأمواج لا العكس. ولا بد أن عدد هذه المخلوقات مكنها من مطاردة الأمواج المتقاذفة. فهناقوتان تتجابهان إذن إلا أن قوة الأمواج أكبر. على الرغم من ذلك، استطاعت الخيول أن تتحدى الأمواج فتطاردتها وتهزمها (كما يحدث حين تتراجع الجيوش المندحرة في الحرب). بهذا أضحت الخيول وهي مجتمعة أقوى من الأمواج.

وقد يكون لكثرة استعمال المتنبى كلمة الخيل أسباب اخرى دلالية؛ فالخيل يمثل جماعة الأفراس ولا واحد له ولا واحدة من لفظه (الفيروزآبادي ج3، ص. 384). والمتنبي كان يرى نفسه مساوياً للشعراء مجتمعين.

والاحتمال االثاني هو أن كلمة خيل (بكسر الخاء أو فتحها) تعني الكبر والإعجاب بالنفس، وهكذا كان المتنبي يعبر عن نفسه ويصرح في شعره.

والاحتمال الثالث، أن كلمة "خيل" بفتح الخاء تشترك في الفعل "خيّل" في اللفظ، والتي تعني صوّر خياله في النفس، وهذه من صفات الشعراء. فالخيال هو الذي يولد عبقريتهم اللغوية.

أما الاحتمال الرابع فهو يتعلق بالمقاطع الصوتية syllabic division التي تستخدم في الدراسات اللسانية؛ فكلمة "خيل" تتكون (صوتياً في حالة التسكين وقبل دخولها في سياق معين أو تعريفها)من مقطع واحد monosyllabic، في حين كلمة "حصان" أو "جواد" أو "فرس" تتكون من مقطعين صوتيين. والمقطع الأحادي أسهل على اللسان وأسهل في نظم البيت الشعري (في رأيي).

يقترح "شورت" (Short، 1996: 69) أن ننظر في الخيارات المتعددة حتى تكون تعليلاتنا لاختيار الشاعر كلمة معينة أدق، وذلك بأن ننظر إلى ما كتب فعلاً وما كان ممكناً أن يكتب في الموضع نفسه.وغرض "شورت" هو التوصل إلى أسباب اختيار كلمة دون غيرها من الألفاظ المترادفة في الشعر. لهذا نجد أن الاحتمالات السابقة واردة لأن المتنبي كان من أكثر الشعراء تمرسا بالعربية، وكان يختار الألفاظ المعبرة لا شعورياً (شأنه في ذلك شأن كبار الشعراء)، حتى عندما كان يرتجل. فإن الدافع النفسي اللاشعوري قد يكون أيضاً سبب هذا الاختيار.ففي بيته الشهير:

الخَيلُ والليلُ والبَيداءُ تعرِفُني
والسَيفُ والرُمحُ والقِرطاسُ والقَلَمُ (اليازجي:343)

بدأ المتنبي بيته بالخيل مراعياً الإيقاع والمخرج الصوتي، وكان يستطيع الابتداء بكلمة "الليل" دون أن يؤثر ذلك في وزن البيت، إلا أنه استطاع ببراعة فائقة أن يقدم حيوانه المفضل ويحافظ على تناغم الألفاظ . ونلاحظ تدرجاً في المخارج الصوتية في البيت (الخاء في "الخيل"واللام في "الليل" والباء في "البيداء". وطبيعي أن يبدأ الناس بما يفضلونه أثناء التعداد؛ فإذا سألك شخص: :من أصدقاؤك؟ تجيب: فلان وفلان وفلان، بادئاً بمن هو الأقرب إلى قلبك. وقد أشار سيبويه في كتابه (1983، ج.1 : 34) إلى ارتباط ظاهرة التقديم والتأخير بمقاصد المتكلمين حين قال: "كأنّهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى وإن كانا جميعاً يُهمانهم و يَعنيانهم".

أما حركة الخيل، فعلى جانب من الأهمية لأنها تعكس طبيعة حياة المتنبي. فقد كان دائم الترحال، هائماً على وجهه أحياناً، و إذا مني بالسويداء، عاد إلى الصحراء. وحركة الخيل لا تعني من مكان إلى آخر فقط، إنما قد تعني من شخص إلى أخر، تماما كالشاعر نفسه. فقد كانت الخيل تستاء إذا انتقلت الى مالك جديد. وهذا ما عناه في قوله:

تـــعَـــرَّضَـــ لـــلـــــزُوارِ أعـــــنـــــاقُ خَـــيـــلِـــهِ
تعَرُّضَ وَحشٍ خائفات من الطَردِ (المرجع نفسه: 581)

وفي قوله

لَـــــوفَـــطَـــنـــت خـــيـــلُـــه لِـــنـــائـــلـــهِ
لم يُرضِها أن تـراهُ يَرضاها (المرجع نفسه: 587)

هناك شعور خفي بالخوف في كلا البيتين مما قد حلّ بالمتنبي ؛ فقد فارق سيف الدولة على مضض وكان يتمنى البقاء معه (كما تبين عند وصوله إلى كافور). الخيل في البيت الأول تعلم أنها ستوهب لغير مالكها ولا تريد مفارقته. وفي البيت الثاني، نرى الخيل غير راضية عن كرم سيدها لو عرفت ذلك، لأنها تعرف أنه يهب أفضل أمواله، وهي لا ترضى أن تتبدل به غيره.

بقي أن أذكر معلومة أخيرة إحصائية (مع أن هذه الدراسة ليست إحصائية). بالاستعانة ببرنامج الحاسوب وشبكة الإنترنت في البحث عن كلمة خيل في شعر المتنبي، فلقد تبين أنه استعملها هي ومرادافتها مباشرة و تصريحياً في 124 موضعاً (هذا في ما عدا الأبيات التي استخدم فيها ضمائر أو إشارات تعود على الخيل أو ما ذُكِرت فيه من أبيات مكملة للبيت الأول). وقد يؤكد ذلك اعجابه بالخيل وبنفسه. فعلماء النفس يذكرون أن الأناني من يكرر استعمال "أنا"، والمتنبي يفعل ذلك لكن دون الرجوع إلى ضمير المتكلم، أي

الخيل < البطولة والفروسية والجمال والتفوق < المتنبي (أنا)

يعتقد هاريسون في دراسته لتعدد المعاني (Harrison، 1997: 95-96) أن من الخطأ اعتبار الألفاظ (lexemes) مرتبطة بالمعاني ومن استخلاص معانيها بربطها بعناصر الكلام الأخرى: فهذا الاعتقاد -في نظره- غير واقعي من وجة نظر الإدراك العصبي

(neuro–cognitive standpoint) ، فمساحات كبيرة من تكوين جهازنا العصبي، تنهض بدور مركزي في المعاني اللغوية. ويعترف أن للألفاظ ارتباطات مفاهيمية تتصل بمعانيها الأصلية، إلا أن طبيعة الشبكات العصبية تجعل كل لفظة مرتبطة لغوياً بالحصيلة المفا هيمية (بصورة غير مباشرة). ونتيجة لذلك، يرى هاريس أن بعض المفاهيم تصبح فاعلة في الدماغ (يعني مفهومة) نتيجة ربطها بمفاهيم أخرى وبهذا تكتسب معنى غير أصلي أو هامشياً (emergent or second order aspects). ولقد نستطيع تطبيق ذلك إلى حد ما على الرمزية في اللفظة الواحدة (الخيل) في شعر المتنبي، إذ إنها أصبحت ذات مدلول شخصي مرتبطة بدلالة جديدة هي الشاعر نفسه (الخيل⟷ المتنبي)، ومن ثم أصبح الارتباط الذهني حلقة وصل بينها وبينه. وربما أراد المتنبي أن يقول للناس :إذا سمعتم كلمة الخيل، فتذكروا "المتنبي".

الخلاصة:

استطاع المتنبي أن يرتفع بالخيل إلى المستوى الذي تاق إليه في فنه الشعري العميق الصلة بهواتف نفسه، إذ أضاف إلى موقف الإنسان التقليدي شيئاً من خياله (وشيئاً من مبالغته) في وصف الخيل وإعجابه به كرمز للقوة ونزح به إلى مناخ الجماعة، كما أنه وحدها مع ذاته. والجميل - في رأيي - أنه وفّق في اختيار الخيل لأسباب دلالية وصوتية كما أنه أعدّه بديلاً عنه، فأدخل في نطاق صفاته صفات الإنسان التائق إلى العظمة وآمال لا نعرف حدودها، وإلى عالم ما وراء هذا العالم، عالم أبي الطيب نفسه. اختلق المتنبي في شعره (أو عالم خياله) كائناً شبيهاً بالكائنات الأسطورية التي تضم صفات الحيوان والبشر، إلا أن هذا يختلف عنها لأنه حقيقي و مرئي. وهذه هي الصورة النهائية للحصان (أو الخيل) في شعره؛ اسطورة خلقت من تزاوج الحيوان بالإنسان (الحصان والمتنبي)، متخطياً بذلك كائن القنطور (centaur) الخرافي الذي يظهر التزاوج في شكله فقط لا في روحه وطبيعته.

المصادر والمراجع العربية:

البديعي، يوسف (1963) الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، القاهرة: دار المعارف.

البرقوقي، عبدالرحمن (1980) شرح ديوان المتنبي، بيروت: دار الكتاب العربي.

الجاحظ، ابو عثمان بحر (1968) البيان والتبيين، بيروت: دار إحياء التراث.

حسين، طه (1984) من تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، الطبعة الثالثة، بيروت: دار العلم للملايين.

الحنّشي، يوسف (1984)، الرفض و معانيه في شعر المتنبي، تونس: الدار العربية للكتاب.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1983) كتاب سيبويه، ج. 1، الطبعة الثالثة (تحقيق وشرح عبدالسلام هارون)، بيروت، عالم الكتب.

شرارة، محمد (1981) المتنبي بين البطولة والاغتراب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

شعيب، محمد عبدالرحمن (1969) المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، القاهرة : دار المعارف.

شلق، على (1977) المتنبي: شاعر ألفاظه تتوهج فرساناً تأسر الزمان، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون.

شيخ أمين، بكري (2000) المتنبي وصراعاته: دراسة نفسية أسلوبية، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع.

ضيف، شوقي (1960) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة: دار المعارف.

عباس، إحسان (1992)، فن الشعر، الطبعة الخامسة، عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

العريض، إبراهيم (1962) فن المتنبي بعد ألف عام، بيروت: دار العلم للملايين.

عزام، عبدالوهاب (1968) ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف بمصر.

عصفور، جابر (1991)، قراءة التراث النقدي، قبرص: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.

علي، محمد محمد يونس (1993) وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية، ليبيا: منشورات جامعة الفاتح.

الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (1952) القاموس المحيط، ج. 3، بيروت، المؤسسة العربية للطباعة والنشر.

قصبجي، عصام (1980) نظرية النقد الأدبي، دمشق: دار القلم العربي.

كامل، علي (1977) "المتنبي والنفس"،مجلة آفاق عربية، العدد 4، الصفحة الألكترونية . (/:http thaqaf.sakhr.com/motanby/manaheg/0017asp).

الكرخي، خالد (1999) الصائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث، بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر.

كمال، محمد (2003)، "المتنبي و الموقف الصعب" ، مجلة التراث العربي، العدد 84–83، (الصفحة الألكترونية للمجلة).

لعميم، محمد أيت (2005)، المتنبي في المناهج النقدية الحديثة، الموقع إلكتروني .http:/thaqafa sakhr.com

مجمع اللغة العربي (1985) المعجم الوسيط، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة. مصر: مطابع الأوفست لشركة الإعلانات الشرقية.

المسدي، عبدالسلام (1993) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الصفاة: دار سعاد الصباح.

المعري، أبو العلاء ((1964) رسالة الغفران، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر.

المعري، أبو العلاء ((1986) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي(تحقيق د. عبدالمجيد دياب) القاهرة: دار المعارف.

المقالح، عبدالعزيز (1981) الشعر بين الرؤيا والتشكيل، بيروت، دار العودة.

ناصف، مصطفى (1978) نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت: دار الأندلس.

الـواد، حسين (1991) المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

اليازجي، ناصف(1929) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، بيروت، دار ومكتبة الهلال.

اليوسف، يوسف (1978) "لماذا صمد المتنبي"، دمشق: مجلة المعرفة، العدد 200-119، الصفحة الألكترونية (http:/thaqaf.sakhr.com/motanby/manaheg/0017asp)

المصادر والمراجع الأجنبية:

Harrison, Colin (1997) “Semantic Specification/Semantic Emergence: Against the Container Metaphor of Meaning”, in The 23rd LACUS Forum, North Carolina (Alan Melby, ed.): Chapil Hill, pp. 95-107.

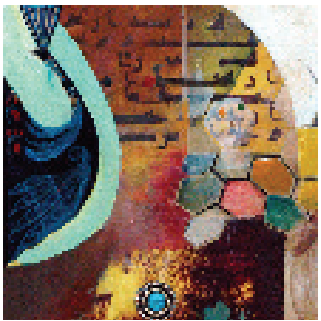
Hudson, R. A., (1990) Sociolinguistics, Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, George, and Johnson, Mark (1981) Metaphors we Live By, Chicago: The University of Chicago Press.

Pinker, Steven (1994) The language Instinct: How the Mind Creates Language, New York: Harper Perennial.

Short, Mick (1996) Exploring the Language of Poems, Plays and Prose, New York: Longman.

Pike, Kenneth (1993) Talk Thought and Thing; The Emic Road toward Conscious Knowledge, Dallas: The Summer Institute of Linguistics Ltd.



مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

دراسات في الرواية

- حيازة الأراضي في فلسطين العثمانية وآثارها الاقتصادية والاجتماعية 1858-1914

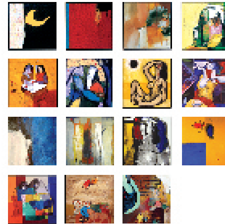
د. محمد ماجد الجزماوي

- حيازة الأراضي في فلسطين العثمانية وآثارها الاقتصادية

د. محمد ماجد الجزماوي

- حيازة الأراضي في فلسطين

د. محمد ماجد الجزماوي



المحور..

دراسات في الرواية

الترابط النصي
والخطاب الروائي العربي

د. سعيد يقطين*

الملخص

تطور مفهوم النص مع ظهور وسيط جديد للإنتاج والتلقي (الحاسوب) ، وظهر مفهوم " النص المترابط " (Hypertext) ليتلاءم مع هذا الوسيط .

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غايتين متكاملتين :

1 . الانطلاق من أن " الترابط النصي " سمة نجدها في أي نص ، وأنها مع توظيف الحاسوب اتخذت أبعادا جديدة .

2 . إقامة جسور بين النص والنص المترابط نظريا وتطبيقيا .

وذلك بقصد مزدوج :

1 . تطوير النظرية الأدبية عموما (والسرديات خاصة) عن طريق استثمار نظريات النص للانتقال إلى مرحلة جديدة نستطيع من خلالها مقاربة النص المترابط.

2 . إبراز الأسس التي تساعدنا على إنتاج النص المترابط في الإبداع العربي (الرواية خاصة) بناء على قاعدة نظرية ومعرفية واعية .

**أستاذ التعليم العالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط*

Hypertext and arabic novel discourse

Dr. Ali Shwel Al-Karni

Abstract

The development of the concept of the text with the appearnce of a new mediator for production and reception; namely, the computer, as a result of which there emerged the concept of 'hypertext' to be in tune with this new support.

The present study seeks to achieve two complementary goals:

1. To start out with the fact that 'hypertextuality' is a characteristic that could be pinned down in any text, but has taken new dimensions with the advent of the computer.
2. To lay out bridges between the text and hypertext, both in practice and theory, the purpose being two-fold:

1. To develop literary theory in general (narratology in particular) through investing in the theories of the text in order to move to a new phase through which we could approach the hypertext.
2. To demonstrate the bases that help in producing a hypertext in Arab creation (the novel in particular), on the basis of a conscious theoretical and cognitive platform.

1 . تقديم :

1 . 1 . أمام الرواية العربية تحد تكنولوجي ما تزال لما تقتحمه بعد بما يليق من الجرأة والإبداع . ورغم كون نظيراتها في العالم تعاملت مع الحاسوب كوسيط جديد للتواصل واستغلت مجمل التقنيات التي يقدمها والبرمجيات التي أنتجت خصيصا لإنتاج نص روائي جديد ، ما تزال الرواية العربية قاصرة عن التعامل مع هذا الوسيط الجديد .

هناك أسباب عديدة تكمن وراء هذا القصور والتقصير ، ويمكننا إجمالها في سببين رئيسين : نظري وإبداعي .

1 . 1 . 1 . نظريا : عدم مواكبة النظرية الأدبية العربية عموما ، والروائية خصوصا (رغم تطورها النسبي الذي حققته منذ الثمانينيات) للمستجدات النظرية في مجال التعامل مع الأدب . فنظريات تحليل الخطاب الروائي التي حاولت الاستفادة من الإنجازات البنيوية منذ أواسط الثمانينيات ، حققت فعلا تراكما هاما في دراسة النصوص الروائية ، ولكنها لم تتطور أفقيا . فقد ظلت حبيسة المنجزات النظرية التي تحققت في الغرب وأمريكا في الثمانينيات، ورغم كثرة الحديث عما بعد الحداثة ، فإنها ظلت بمنأى عن استثمار ما تراكم في نظريات النص وجماليات التلقي وسواهما وتطويرهما ، أو على الأقل مواكبة ما استجد من تصورات في هذا المضمار أخذا منها بعين الاعتبار ما اتصل بالتكنولوجيات الجديدة على وجه التخصيص.

1 . 1 . 2 . إبداعيا : تطورت الرواية العربية منذ الستينيات تطورا ملحوظا على مستوى بنيتها الشكلية ، حيث بلغ التجريب مداه الأقصى عن طريق استثمار تقنيات متعددة في الكتابة ، ومع ذلك لم يتجرأ كبار الروائيين الذين قدموا مساهمات جلى في تطوير الشكل الروائي العربي وخطابه على اقتحام مجال الوسائط المتفاعلة ، و" تجريبها " لكتابة نص روائي جديد يأخذ في الحسبان التطورات التي قطعتها الرواية العالمية ، الشيء الذي يعني عدم مواكبة الروائيين لما يجري في الوقت الحالي.

إن عدم التطور على الصعيدين النظري (عن طريق خوض نقاش وبحث نظريين حول علاقة الإبداع والنقد بالوسائط الجديدة) والإبداعي (إنتاج رواية تنهض على أساس توظيف الوسيط الجديد) ساهم إلى حد كبير في تعثر انتقال الخطاب الروائي العربي إلى مرحلة جديدة قوامها الترابط والتفاعل مثلما يتحققان حاليا في الرواية الغربية المتطورة والتي تعتمد في إنتاجها التكنولوجيا الجديدة في الإعلام والتواصل.

1 . 2 . انطلاقا من هذا الإشكال ، نسعى في هذه الدراسة ، إلى تطوير وتعميق ما كنا قد شرعنا في مناقشته والعمل على تقديمه من خلال كتابنا " من النص إلى النص المترابط " (1) ، وذلك عن طريق :

1 . 2 . 1 الانطلاق من فرضية مؤداها أن " الترابط النصي " سمة جوهرية في أي نص ، وعلينا ترهين النص بالنظر إليه من هذه الزاوية ، وذلك بهدف :

1 . 2 . 2 . إقامة جسور نظرية عامة بين النصوص كيفما كان نوعها ، وبغض النظر عن الوسيط الذي توظفه للتواصل ، وذلك باعتمادنا مفهوم " الترابط النصي " ركيزة لذلك.

تسمح لنا تلك الفرضية ، وهذا المقصد بتجديد وعينا بالنص عن طريق الاهتمام بالنص المكتوب والإلكتروني على حد سواء وفي الوقت نفسه ، وبتطوير تصورنا للنص (عموما) انطلاقا من النظر إليه في ضوء النص الإلكتروني بهدف الإقدام على إنتاجه وفق رؤية دقيقة نظريا وعمليا على النحو الذي يضمن الانتقال إلى تجربة كتابة النص الروائي الإلكتروني العربي .

1 . 3 . إن إقامة الجسور بين التجربة الإبداعية الكائنة والممكنة ، يمر عن طريق:

- إعادة النظر في النظريات النصية التي تحققت منذ الحقبة البنيوية ، والعمل على تطويرها بالنظر إلى ما تحقق بعدها في الصيرورة التي قطعتها .
- الانتقال نظريا وإبداعيا إلى مرحلة جديدة من التفكير والتنظير والإبداع .

سنعمل على تحقيق هذه المقاصد والغايات من خلال :

أ . موقعة الترابط النصي ضمن نظرية التفاعل النصي .

ب . البحث في الترابط النصي من جهة علاقته بـ" التنظيم النصي ".

ج . تحليل لبعض التجارب الروائية العربية في ضوء تصورنا للترابط النصي .

بهذه الخطوات نروم وضع مسار جديد لإنتاج النص وتلقيه على الصعيدين النظري والإبداعي ، ونحن نصل ما أنجز على الصعيدين معا ليكون استشرافا لما يمكن أن يكون عليه الإبداع والتنظير العربيان تحقيقا لرغبة موضوعية وهي الانتقال إلى مرحلة جديدة من فهم النص وتفسيره وإنتاجه مواكبة منا لما تحقق في ثقافات أخرى .

2 . من التفاعل النصي إلى الترابط النصي :

2 . 0 لابد لنا لممارسة الانتقال من التفاعل النصي إلى الترابط النصي من أن نعود إلى النص ، وننظر كيف تم النظر إليه منذ الستينيات وما طرأ من تغيير في النظر إليه وصولا إلى إثبات الصلة التي تبين علاقة النص بالترابط النصي .

2 . 1 . النص : عملت البنيوية منذ ظهورها على النظر إلى النص باعتباره بنية مغلقة ، وكان ذلك بهدف إنجاز وصف علمي له تحت تأثير اللسانيات . لقد تم بذلك استبعاد كل ما هو خارج نصي لأنه كان موضوع النقد الأدبي المتأثر بالعلوم الإنسانية (علم اجتماع الأدب ، علم النفس الأدبي ،،،). ولقد أتاح هذا التحديد معاينة النص من خلال التركيز على بنياته الداخلية التي يتشكل منها . وظهر مفهوم " الخطاب " محملا بدلالات خاصة ليتميز بذلك عن الجملة التي هي أعلى وحدة يهتم بها التحليل اللساني .

اعتبر الخطاب وفق هذا التصور البنيوي جملة كبرى (2) :

1 . تتضمن عددا لا محدودا من الجمل .

2 . هذه الجمل يترابط بعضها مع بعض لتكوين معنى خاص .

وتطورت نظريات تحليل الخطاب والنص ، مستفيدة من جميع الإنجازات التي تحققت في مضمار اللسانيات وغيرها من العلوم الإنسانية والاجتماعية بحسب مختلف مدارسها واتجاهاتها البنيوية والتوليدية وما تلاهما في حقب أخرى (الوظيفية، التداولية ، الإدراكية ،الحاسوبية ،،،) ، وهي تسعى إلى الإمساك بخصوصيات الخطاب أوالنص من منظور علمي . ويمكننا الذهاب إلى تأكيد أن مجمل ما تحقق إلى الآن مدين بالشيء الكثير إلى الحقبة البنيوية .

2 . 2 . التناص : ثم ظهر مفهوم " التناص " في أواخر الستيتينات مع كريستيفا ليبين أن أي نص منظورا إليه باعتباره بنية مغلقة ، ينفتح على غيره من النصوص المعاصرة له أو السابقة عليه ، وهو يضم هذه البنيات النصية عن طريق الاستشهاد أو التضمين وغيرها من الأشكال التي تدققت في مختلف الدراسات التي اهتمت بالتناص. واعتبر هذا التطور هاما في الكشف عن بنية النص المعقدة ، إذ أنه في انغلاقه على نفسه ، ينفتح على غيره من النصوص موظفا إياها داخل بنيته الخاصة، مكسبا إياها دلالات تنسجم وما يسعى إلى التعبير عنه . وكان من نتائج هذا التطور إبراز خاصية جديدة للنص، إذ اعتبر كل نص متناصا لأنه وهو يتشكل نصا خاصا يدخل في علاقات مع نصوص أخرى.

2 . 3 . المتعاليات النصية: طور جيرار جنيت نظرية التناص في بدايات الثمانينيات (3) ، بحيث عمل على تعداد مجموع البنيات النصية التي يدخل معها النص في علاقة، وأعطى لكل منها إسما خاصا يبين فيه وجه العلاقة وطبيعتها بين النص والبنيات النصية الأخرى التي يستوعبها . وكانت تلك الأنماط على النحو التالي :

- معمارية النص : Architextualité
- المناصات :Paratextes
- الميتانص : Métatexte
- التعلق النصي : Hypertextualité
- التناص : Intertextualité

لقد استبدل جنيت مصطلح التناص الذي كان شائعا ومتداولا بمفهوم " المتعاليات النصية" تحت تأثير الأنماط الجديدة التي أدخلها لأنه أعم وأشمل من التناص الذي سيصبح فقط نمطا من بين أنماط أخرى من العلاقات النصية .

تعددت المصطلحات العربية للدلالة على التناص والمتعاليات النصية ، واقترحت منذ البداية (4) استعمال " التفاعل النصي " للدلالة على كل ما يتصل بالعلاقات النصية ، ورأيت أن مصطلح " التفاعل " أكفأ وأدق وأشمل من التناص والتداخل والحوار والتعالي وغيرها من المصطلحات التي وظفت في العربية لأنه يؤكد البعد " التفاعلي " الذي يقع بين النصوص أو البنيات النصية داخل نص معين ، أو بين الكاتب والخلفية النصية التي ينطلق منها ، والقارئ وهو يسعى إلى توظيف مخزونه القرائي للتعامل مع النص .ويتأكد هذا البعد الآن بجلاء وقد صار بإمكان النص استيعاب بنيات غير نصية (لفظية) باستعمال الوسائط المتعددة والمتفاعلة ، حيث صار البعد " التفاعلي " يكتسي طابعا جوهريا في الدراسات الجديدة التي تعنى بتكنولوجيا الإعلام والتواصل .

2 . 4 . الترابط النصي : مع التطور ، وبسبب توظيف الحاسوب في عملية التواصل (إنتاج النص وتلقيه) منذ أواسط الثمانينيات ، وظهور مفهوم النص المترابط (5) (Hypertexte) في الإعلاميات وما نجم عن هذا التوظيف مع ظهور شبكة الإنترنيت ، صار مفهوم النص المترابط يحل محل النص . لقد اتخذ مفهوم النص مع الوسيط الجديد (الحاسوب) والفضاء الشبكي دلالة جديدة وطريقة جديدة في الاستعمال . وأهم سمة جوهرية طالها التغيير في مفهوم النص تكمن في طريقة بنائه وتنظيم مكوناته وتنسيقها . وأقصد بذلك بعده " الخطي " . إن النص على شاشة الحاسوب ليس كما هو مقدم شفويا أو كتابيا ، لأنه إذا كان التقدم في قراءة النص العربي مثلا يتحقق من خلال الانتقال بين مختلف أجزائه من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل وهكذا من البداية إلى النهاية، باستثناء ، بطبيعة الحال ، بعض النصوص الخاصة التي خرجت عن هذه القاعدة ، فإننا مع النص المترابط يمكننا

أن نمارس القراءة على النحو نفسه ، لكن هناك إمكانات هائلة للانتقال بين مكوناته من فقرة إلى أخرى ، أو من شذرة إلى غيرها عن طريق النقر على "روابط" نشيطة، تسمح للمستعمل بالذهاب إلى أي جزء يريد من النص .

إن السمة الجوهرية التي يبنى بها النص المترابط تكمن في "لاخطيته" . إنه نص غير خطي لأن القارئ يختار المسارات التي يتعين عليه اتباعها وهو يتعامل مع النص الجديد (النص المترابط) الذي يقرأ ، ومعنى ذلك أن هناك " تفاعلا " بين بنيات النص والقارئ الذي يختار ويقرر ما يقرأ . يتحقق هذا التفاعل بواسطة " الروابط " ، ولما كان " النص المترابط " نتاج عملية "الترابط النصي" فإننا نعتبره نمطا جديدا من أنماط التفاعل النصي ، وعلينا التعامل معه وفق هذا التحديد ، فننظر إليه في ذاته، وفي صلاته مع غيره من أنماط التفاعل النصي الأخرى . وبذلك ، ونحن نطورتصورنا للنص المترابط ، نتطور أيضا في تعميق رؤيتنا للتفاعل النصي والعكس صحيح .

إن الفكرة التي ندافع عنها تستمد مشروعيتها من التطور الذي تحقق على مستوى الكشف عن طبيعة النص وخصوصية تكوينه وتشكله والتي نراها تأخذ الصيرورة التالية :

- من **النص** : كبنية مغلقة ، إلى :
- **التفاعل النصي** : حيث يبدو النص بنية منفتحة على نصوص أخرى ، إلى:
- **الترابط النصي** : باعتبار النص بنية تترابط فيها بنيات نصية .

إننا ، في هذه الصيرورة ، ننتقل ، أفقيا ، من مرحلة إلى أخرى في الفهم والتفسير، وفي الوقت نفسه من حقبة إلى أخرى من الإبداع والتلقي . فإذا كنا ، في الحقبة البنيوية ، نعتبر أي نص "نصا " (بنية مغلقة) ، فإننا في الثمانينيات حيث تطورت نظرية التفاعل النصي ، صرنا نعتبر أي نص "متناصا " (وبلغتنا متفاعلا نصيا) ، ومنذ التسعينيات إلى الآن ، يمكننا اعتبار أي نص " مترابطا " ، أي نصا مترابطا.

إننا بهذه الطريقة في فهم الأمور نقيم جسرا بين المراحل ، ونرى أن ما تحقق

الآن من تطور في رؤية النص ليس وليد هذه الثورة التكنولوجية فقط ، ولكنه امتداد لما تحقق في مراحل سابقة ، وعلينا أن نرى أن مجمل التحولات الواقعة على صعيد إنتاج النص وتلقيه ، وفهمه وتحليله ليست وليدة قطيعة كما نجد عند من صار الآن يردد ببلاهة " ما بعد البنيوية " ويطالب بالانتقال إليها، وهو لايدري عن أي شيء يتحدث.

تبعا لهذا التصور الذي ندافع عنه ، نعتبر " التفاعل النصي" عاما وشاملا ، وندرج الترابط النصي تحته باعتباره نمطا من أنماطه . وبهذا يصبح التفاعل مكونا من ستة أنماط بإضافة "الترابط النصي " بدل خمسة كما نجد لدى جيرار جنيت. وقبل الانتقال إلى إبراز لماذا نعتبر الترابط النصي ضمن التفاعل النصي، لابد من التوقف قليلا عند خصوصية الترابط النصي وتعيين طبيعته في علاقته بباقي أنماط التفاعل النصي لإعطاء شرعية للعمل الذي نقوم به ، ولتبرير ما كنا قد قدمناه في كتابنا انفتاح النص الروائي وخاصة في الفصل المتعلق منه ب" التفاعل النصي " .

لقد بين جنيت في كتابه " ألواح " (6) أن كلا من معمارية النص والتعلق النصي ليسا طبقتين نصيتين على غرار باقي الأنماط النصية لأن لهما طبيعة كلية. فمعمارية النص وهي تتصل بالجنس أو النوع تتعدى العلاقات النصية الجزئية . لذلك كانت ذات طبيعة تتعدى العلاقة بين النصوص كما نجدها في الأنماط الجزئية. ونعاين الشيء نفسه في التعلق النصي لأنه يتصل بالعلاقة بين نصين متكاملين ، وبذلك تتجاوز هذه العلاقة ما تتضمنه الأنماط الجزئية مثل التناص والمناص والمتانص لأنها من طبيعة أخرى : فهي تتصل ب" البنيات النصية " وهي تتفاعل في ما بينها داخل النص .

أما الترابط النصي كما نقدمه ضمن " التفاعل النصي " فهو يكتسب البعد نفسه الذي نجده كامنا في معمارية النص والتعلق النصي . إنه ذو طبيعة كلية على غرارهما . وهو في الوقت نفسه يختلف عن الأنماط الجزئية الأخرى لأنه ليس خاصا بنص محدد ولكنه شكل للعلاقة بين أجزاء النص نفسه . إنه يتحقق في أي نص لأنه بكلمة

يتصل ب" ترابط " عناصر النص ومكوناته، أي بتنظيم النص وبنائه. وسيضطرنا هذا إلى الحديث عن " التنظيم النصي " باعتباره يتعلق بالترابط النصي ضمن التفاعل النصي.

عندما أعود الآن إلى كتابي " انفتاح النص الروائي " بعد أزيد من عقد ونصف من الزمان ، ولم أكن أعرف وقتها أنني سأشتغل يوما ما بالنص المترابط ، أتبين أنني جعلت فصله الأول خالصا لبناء النص ، والثاني للتفاعل النصي . وها أنا أدرك بعد هذا الزمان أن " بناء النص " يتصل اتصالا وثيقا ب " الترابط النصي "، وبذلك فهو المدخل الطبيعي للحديث عن البنيات النصية (المتفاعلات النصية) أي عن التفاعل النصي . الفارق هو أن البناء صرت أنظر إليه بصفته جزءا أساسيا من التفاعل النصي ، لأنه ببساطة يدخل في " تنظيم النص " ، ولذلك أعتبره الآن، كما حاولت أن أبين أنه بعض منه ، وقد صار " النص " هو "النص المترابط " . كما أنني لا حظت بالرجوع إلى تحليل الخطاب الروائي لتدقيق بعض الهوامش منه، أنني استعملت مفهوم " الترابط " ـ تحت تأثير التحليل الجزئي والتقني ، كما كان يعيب علي البعض ، بالمعنى الذي أستعمله اليوم حيث وجدتني ، وقد غاب ذلك عن بالي نهائيا لأنني قلما أعود إلى ما أكتب ، أميز بين " الترابط والترابط التضميني، وأقول بصدد الأول : " الترابط : إن جملة من العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية ، يدخل جزء منها في ما أسميناه بالترابط . ونقصد بذلك نوعا من العلاقة التركيبية بين وحدة وأخرى ، رغم ما يميز كل واحدة عن الأخرى . وهذه العلاقة علاقة ربط ، بحيث لا نحس أي فاصل بينهما ، ويلعب هذا الترابط زمنيا دورا كبيرا في لحمة عناصر الخطاب " (ص . 136) .

3 . التنظيم النصي والترابط النصي:

3 . 1 . يقودنا الحديث عما يمكن تسميته ب" التنظيم النصي " (7) إلى البحث في كل التاريخ الحديث الذي اتصل بظهور مفهومي الخطاب والنص ، أي منذ أن

صارت اللسانيات علما رائدا يؤثر بقوة في باقي العلوم الإنسانية . وسبب ذلك يعود إلى أن القول ب" كلية " النص و" وحدة " الخطاب يقضي بأن تلك الكلية تستدعي الأجزاء التي يتكون منها ذاك الكل (البنية المغلقة) . كما أن الوحدة تتطلب عناصر ومكونات تتشكل منها . ومعنى ذلك بعبارة أخرى ، أنه ما دامت الجملة أعلى وحدة تهتم بها اللسانيات ، فإن الخطاب مكون من عدة جمل مترابطة فيما بينها ، ومن خلال عملية الترابط هذه تتشكل " البنية " الكلية التي تنتظم داخلها كل المكونات والعناصر .

لانغالي إذن إذا قلنا إن " التنظيم النصي " هو السمة الأساس التي تحكم مفهوم " البنية " الكلية ، وأن كل التفكير في النص والخطاب من خلال نظريات تحليل الخطاب أو لسانيات النص أو مختلف العلوم الأخرى التي اهتمت بالنص (السيميائيات ـ البويطيقا ،،،) هي بشكل أو بآخر تبحث في " التنظيم النصي " باعتباره قطب الرحى ، وإن تعددت أشكال البحث فيه وصوره ، واختلفت باختلاف التصورات المنطلق منها أو الإجراءات المقدمة لوصفه وتأويله . إننا من خلال " التنظيم النصي " نسعى إلى الإمساك بما يضمن " كلية " الموضوع المبحوث فيه : النص .

لقد تم الاهتمام ب" التنظيم النصي " من زوايا متعددة ، كما اختلفت المفاهيم الموظفة لرصده ومقاربته . ولمحاصرة مختلف مكونات الشبكة المفهومية لهذا المفهوم كما تتقدم إلينا من خلال مختلف الدراسات والأبحاث منذ اجتهادات الشكلانيين الروس إلى الآن ، نميز بين هذه المستويات :

أ- البناء : ونقصد به ما يتصل ب" الكلية " المفترضة للنص أو الخطاب ، ونلمسه في المصطلحات التالية : الوظيفة ، الوحدة ، البنية ، النظام ، النسق ، التأليف ، الاتساق ، الانسجام ، التنسيق ، التنظيم ،،،

ب- التقسيم : إذا كان مفهوم الكلية يوحي على الكل " البناء " العام للنص ، فإن ما يتصل ب" التقسيم " يحيل على العناصر التي يتكون منها ذاك البناء العام .

ويبدو ذلك واضحا من خلال مثل هذه المصطلحات : الجمل ، القضايا ، المتتاليات ، المقاطع ، الأجزاء ، المكونات ، العناصر ، الوحدات ، البنيات ، المستويات، الشذرات ،،،

ج- الروابط : ننتقل من الكل إلى الأجزاء إلى الروابط لأنها هي التي تتم من خلالها عملية " الربط " بين مختلف المكونات لتشكيل ذاك الكل . ونجد هذه الروابط في المصطلحات الشائعة التالية : العلاقات ، التعالقات ، التضام ، الترابط ، المعينات، المؤشرات ،،،

3 . 2 . نستنتج مما تقدم أن هذا المفهوم العام " التنظيم النصي " نستعمله هنا بمعناه الشامل الذي يتسع لمختلف " العناصر " (الروابط) التي تنظم النص ، وهي من طبيعة مركبة ومتعددة أنها تذهب من النحوي والتركيبي إلى الدلالي والتأويلي ، ومن القصة إلى الخطاب إلى النص . وهي أيضا ، كما يمكن أن تكون ذات طبيعة لسانية عامة (حروف العطف ،،،) ، تكون ذات طبيعة سيميائية شاملة (الفضاء النصي) .

ولما كان هذا الموضوع شديد التشعب ، وتتعدد فيه الاقتراحات والتصورات ، ولأننا نود الرجوع إليه في دراسة مفصلة ، نكتفي هنا بالحديث عن مظهر من مظاهر الترابط النصي كما يتحقق إجمالا من خلال الرواية ، وننتقل بعد ذلك إلى تقديم صورة عامة عن كيفية تحققه من خلال نموذج من رواية مغربية .

4 . الخطاب الروائي والترابط النصي:

4 . 1 . من أولى الإنجازات التي حققتها السرديات وهي تميز بين " القصة " (المادة الحكائية) و"الخطاب" (طريقة الحكي) هي أنها بينت لنا أن الخطاب في العمل الروائي " خطي " ، وأن القصة "متعددة الأبعاد " (8) . ولما كانت القصة لاتبدو لنا إلا من خلال الخطاب ، فلا يمكننا إلا أن نقطع ب" لاخطية " القصة وهي تتحقق من خلال الخطاب : فحين تقع أحداث متعددة (من القصة) في وقت واحد

، لا يمكن لهذه الأحداث أن تقدم دفعة واحدة ، لذلك يلجأ الكاتب من خلال الراوي إلى :

4 . 1 . 1 . تقديم كل حدث على حدة : أي أنه بعد الانتهاء من تقديم حدث أ. ينتقل بنا إلى الحدث ب. وهكذا دواليك . إنه بهذه التقنية يعتمد " الخطية " في تقديم الأحداث بشكل تتابعي ، رغم أنها (الأحداث) وقعت في وقت واحد . فهو يقوم ب" ترتيبها " بحسب أهميتها بالنسبة إلى مجرى الحكي كما يتصورها الكاتب .

4 . 1 . 2 . تقديم جزء من الحدث أ. ثم ينقلنا الراوي إلى جزء آخر من الحدث ب.، ثم يعود إلى الحدث أ. ، حيث توقف ليواصل حدثا جديدا منه ، ثم يوقفه عند لحظة معينة ، لينقلنا مجددا إلى الحدث ب. حيث انتهى في المرة الأولى ليتابعه إلى نقطة خاصة من تطوره ، ليوقفه ، ويستأنف الحدث أ. مجددا ، وهكذا دواليك.

إن الكاتب من خلال الراوي ـ الناظم دائما ، يعتمد هنا أسلوب " التناوب " في تقديم الأحداث .

4 . 2 ، نلاحظ بجلاء أن هناك فرقا بين التقنيتين : التسلسل والتناوب . فإذا كانت الأولى تتقدم إلينا من خلال "خطية " الحدث ، فإنها تبدو لنا بسيطة ، وتسهل على المستمع أوالقارئ مواصلة القصة من نقطة البداية إلى النهاية . لذلك كان هذا الأسلوب هو الأساس والمهيمن في الحكي التقليدي والشفوي منه على نحو خاص. أما في " التناوب " فإننا نكون أمام ضرورة التركيز لنتمكن من إعادة ترتيب الشذرات أوالمقاطع السردية المقدمة من الأحداث المختلفة ، ونعمل على بنائها على الهيئة التي تضمن لنا استخلاص دلالة النص .

إن هيمنة "الخطية" تبرز لنا بجلاء من خلال " الارتخاء " الذي يوجد عليه المتلقي وقت استقباله الأحداث لأنه لايبذل أي مجهود كبير في التعرف على تسلسلها وتطورها. لذلك نجد حضورها في النصوص السردية القديمة ، وفي الرواية الواقعية. أما " اللاخطية " ، فتبدو لنا بوضوح في الرواية الجديدة والتجريبية على نحو خاص، لأن الراوي يتنازل عن وظيفته في الإمساك بيد المتلقي وتوجيهه إلى أبعاد

النص ودلالاته . لذلك يحل محل " الاسترخاء " في الرواية الجديدة "التوتر " الذي يتولد من هيمنة اللاخطية ، ويستدعي هذا من المتلقي بذل جهد كبير لإعادة بناء القصة .

وكلما اعتمد الروائي هذه " اللاخطية " في تقديم أحداث القصة باعتماد تقنيات " التناوب " أو "التجاور " أو " تقطيع " المادة الحكائية إلى شذرات وتوزيعها بصورة مركبة وفي مقاطع متباعدة ومتعددة في بناء القصة ، استدعى ذلك " حضورا " ذهنيا أساسيا من لدن القارئ ليتمكن من إعادة لملمة عناصر القصة المشتتة والمتفرقة و" تشكيلها " في ذهنه ليصل إلى استنتاج عالم منسجم ومتكامل ومن ثمة لينتهي إلى تكوين دلالة معينة للنص الحكائي.

إن القصة أشبه هنا ما تكون بلعبة " البازل " وعلى القارئ إعادة توزيع أجزاء الأحداث المتناثرة بحسب مواقعها ليحصل على القصة متكاملة و" موحدة " البناء . وإذا كان الروائي " يُخطِّب " القصة على النحو الذي يريد بناء على تقنيات خاصة في عملية الكتابة ، فإن القارئ مدعو بدوره إلى إعادة بناء القصة ، وإن بصورة مختلفة، بحيث يعمد إلى ممارسة عملية " تخطيب " مغايرة ، انطلاقا من الخطاب الذي يقرأ.

4 . 3 . هذه العمليات المختلفة التي يقوم بها كل من الكاتب والقارئ ، وكل حسب موقعه من النص السردي ، تبين لنا أننا فعلا أمام " تفاعل " بينهما . إن كلا منهما " يتفاعل " مع القصة بطريقته الخاصة . وبدون هذا التفاعل لا يمكن إنتاج القصة أو تلقيها . إن الكاتب من خلال "القصة" ينتج " الخطاب " . أما القارئ فمن خلال " الخطاب " ينتج " القصة " . وتضعنا هذه العلاقة "التفاعلية " بين الطرفين أمام مقام " تواصلي " تفاعلي ، نجسده من خلال هذا الشكل :

الكاتب ــــ← القصة ــــ← الخطاب

الخطاب← ــــ القصة ← ــــ القارئ .

إن اللجوء إلى استعمال هذه التقنيات في تقطيع القصة من خلال الخطاب السردي

كانت تمليه إلى جانب المواقف الجمالية والأخلاقية كما تقدمها لنا الأدبيات السردية من أفلاطون وأرسطو إلى هنري جيمس والرواية الجديدة (9) ، ضرورات تتصل بطبيعة الوسيط اللفظي في تقديم المادة الحكائية : هذا الوسيط يتجلى لنا من خلال الشفوي (اللسان) والكتابي (النص المطبوع) والإلكتروني (النص الرقمي) .

4 . 3 . 1 الشفوي : إن الراوي الشعبي الذي يروي قصته في مقام تواصلي يحضر فيه الجمهور الذي يستمع إلى الخطاب السردي لا يمكنه حكي حدثين في وقت واحد لأن له لسانا واحدا . لذلك يدفعه البعد الشفوي ذو البعد الخطي إلى تقديم كل حدث على حدة . فهو يروي مقطعا محددا يتصل بجزء من القصة ، ويوقفه عند حد معين ، وينتقل إلى حدث آخر ، وعندما ينتهي منه ، يعود إلى الحدث الأول ، أو إلى حدث آخر مختلف تستدعيه ضرورة التطور ، ومنه يعود إلى الحدث الثاني .

إن هذه الضرورة التي تفرض عليه تقطيع القصة بهدف تقديمها من خلال الخطاب ، تدفعه إلى تنظيم التقطيع بواسطة صيغ سردية محددة تبين لنا بداية المقطع ونهايته وصلته بغيره من المقاطع . ونجد مثل هذه الصيغ مهيمنة في السرد الشفاهي :

- إيقاف حدث ما : هذا ما كان من أمر هؤلاء ،،،
- استئناف حدث آخر : أما ما كان من أمر ،،،
- الرجوع إلى نهاية الحدث السابق : ونرجع إلى سياق الحديث ، حيث ،،،

هذه الصيغ ونظيراتها هي بمثابة " روابط " تجعلنا على صلة بتطور عناصر القصة ، كما أنها تعطيها انسجاما ، وبذلك تضمن تكامل مختلف أجزائها .

4 . 3 . 2 . الكتابي : مع ظهور الكتابة وبداية التدوين ، سيظل الحكي أقرب ما يكون إلى الحكي الشفوي لأن ما تغير هو الوسيط فقط .فما كان يحكى شفويا صار منقولا إلى الكتابة محافظا على أغلب مكونات النص الشفوي باستثناء ما اتصل منه بنبرات الصوت وتغيير إيقاعه والعناصر الذاتية المتعلقة بالراوي . يظهر لنا ذلك بجلاء في كون الكتابة السردية كانت تملأ بياض الصحفة ، ولم يكن يتم الفصل ، بين الفينة والأخرى

لضرورات تتصل بتغيير المقاطع السردية الكبرى ، سوى بعبارات من قبيل : "قال الراوي " أو " ياسادة ياكرام " ،،، التي كانت توضع بين هلالين أو تكتب بلون بمغاير .

لكن مع ظهور المطبعة والتطور الذي تحقق على مستوى تنضيد النص وتنسيق أجزائه ، وظهور علامات الترقيم ،،، صارت الصفحة تعرف علاقة خاصة على مستوى تنظيمها : لعبة البياض والسواد . وتبين لنا من خلال " تنظيم " النص الفرق بين النصوص من جهة الأجناس (لذلك استعملنا معمار النص كمقابل لArchitexte بدل الترجمة العربية " جامع النص " التي في رأيي لا تقدم المعنى الدقيق للمفهوم): فالقصيدة ليست المسرحية ، وكلتاهما ليست القصة القصيرة أو الرواية أو المقالة. فصار يفصل بين المقاطع الكبرى والصغرى في العمل السردي بالأبواب والفصول والأرقام وسواها من الفواصل التي تؤشر على التغيرات الحاصلة بين المقاطع السردية المختلفة . كما غدا استعمال النجيمات والخط الذي يتوسط الصفحة ،وتغيير حجم الخط وتغليظه وترقيقه أو إمالته واستعمال علامات القول والأقواس والأهلة للتمييز بين النصوص الموظفة داخل النص ، دليلا على اختلاف المقاطع والصيغ السردية . إن كل ما شاكل هذه العلامات المختلفة صار دليلا واضحا على تغير المقاطع السردية بما تحمله من تباينات بينها على مستوى الأحداث ، وتقدم لنا بذلك صورة جديدة عن كيفية انبناء النص السردي وشكل تنظيم مستوياته وصورة ترابط مكوناته .

إن هذا الاختلاف في تقديم القصة ، ليس فقط اختلافا في الشكل ، ولكنه أيضا، اختلاف في الدلالة ، لأن الكيفية التي تبنى بها القصة ، وهي تنتظم وفق نسق خاص، أو توظف فيها تقنية محددة في تقطيع عناصرها ، لها دلالة معينة ينشدها صاحب النص.

نستنتج من خلال هذه الملاحظات أن تغيير الأداء الشكلي في الأعمال السردية له صلة وثيقة بتغير الوسيط الموظف في الكتابة . وأن كل وسيط (اللسان، الكتابة والطباعة) له إمكانياته التي يتيحها في عمليات الإنتاج والتلقي . وأن تطور الأشكال، وإن كان يستجيب لحاجات معرفية وجمالية خاصة ، فإنه يتأثر بالوسائط التي توظف من خلالها هذه الأشكال . وإذا كان تطور المطبعة ، وخاصة بعد الحرب الثانية، ساهم

بدور كبير في تطوير الكتابة السردية ، فإن ظهور الحاسوب ومجمل البرمجيات المكتبية المتصلة به كأدوات جديدة للكتابة سيؤدي بدوره إلى تغيير تنظيم النص السردي وبنائه ، وبالتالي طريقة استقباله وتلقيه .

4 . 3 . 3 . الإلكتروني : يمكننا ملاحظة أن ظهور تكنولوجيا الإعلام والتواصل أسهمت بصورة جلية في تطوير النص من حيث تنظيمه وبناؤه . وأولى الأشكال التي تقدمها لنا على هذا الصعيد تتمثل في نقل النص السردي المطبوع إلى شاشة الحاسوب . ويمكننا من خلال برنامج الوورد (Word) أو ب.د.ف (PDF) وسواهما، قراءة النص الروائي المطبوع وفق التنسيق أو التنظيم الذي قدم به وهو مطبوع . ورغم المحافظة على الصيغة الأصلية للنص الروائي المطبوع ، نجد مع ذلك أن هناك تغيرا على مستوى تلقي هذا النص . ويتمثل في غياب البعد المادي للكتاب الذي يسمح لنا بتصفحه، والانتقال بين مختلف مكوناته بتوريق صفحاته . تقدم لنا الشاشة صفحة واحدة أو جزءا يسيرا منها هو ما يبدو لنا ، في الحالة التي نتحدث عنها ، ويمكننا الانتقال بين أجزائها بالنقر على مصعد الصفحة، فننزل إلى نهاية النص ، أو نصعد إلى بدايته . وعندما يكون النص طويلا جدا ، يصعب علينا التعرف على " معمارية النص " أو قراءته من خلال النزول مع الصفحات ، لأن ما يتقدم إلينا منه هو ما يبدو لنا فقط على الشاشة .

إن نقل النص الورقي إلى الحاسوب بهذه الطريقة لا يتلاءم مع طبيعة " الصفحة " على الشاشة . لذلك كانت الطريقة الأنسب ، هي أن تتقدم كل صفحة على أنها " شذرة " كاملة من النص ، مع مراعاة إذا أمكن صلتها بالشاشة ، والانتقال بين الشذرات لايمكن أن يتم إلا عبر إحداث " روابط " بين الشذرة التي نتعامل معها وغيرها من الشذرات التي لا تبدو لنا على الشاشة ، فننتقل إليها مباشرة عبر تنشيط الروابط .

لقد كانت هذه الممارسة أصل ظهور النص المترابط مع نيلسون : وثائق كثيرة، تصفحها بسرعة من خلال الانتقال بينها بمرونة وديناميية عبر إقامة روابط بينها .

إن تقديم النص السردي من خلال الحاسوب كوسيط للتواصل يستدعي بالضرورة تنظيما آخر للمادة الحكائية يراعي طبيعة هذا الوسيط الذي يختلف عن اللسان والكتاب فكانت التضحية بالخطية لفائدة اللاخطية ، ولكي تتحق هذه اللاخطية لابد من استعمال الروابط بين عناصر النص ومكوناته . ومن هنا ظهرت الرواية التفاعلية.

نستنتج مما تقدم أن الوسيط يلعب دورا كبيرا ، إلى جانب اعتبارات أخرى جمالية وفكرية ، في طبع الشكل الروائي بسمات خاصة تختلف باختلاف هذا الوسيط. ومادامت الرواية العربية لما تقدم لنا نماذج تستثمر فيها هذا الوسيط الجديد للتواصل (الروائي الأردني سناجلة يمكن تقديمه مثالا في هذا الاتجاه) ليتحقق بذلك التطور في تقنية الكتابة ، فإن الحديث عن الترابط النصي كما يتحقق من خلال النص المطبوع يقدم لنا إمكانيات للبحث والدراسة والتساؤل تمهيدا للانتقال إلى استعمال " النص المترابط " على الوجه الأمثل كما يمكن أن يبرز ذلك في النصوص الروائية العربية القادمة . وسنحاول في النقطة التالية تقديم بعض الأمثلة من تجربة روائية تمكننا من التشديد على أهمية الترابط النصي في الإنتاج والتلقي .

5 . تجربة مجنون الماء (10) لإدريس بلمليح :

5 . 1 . تقدم لنا الرواية العربية الجديدة نماذج كثيرة يظهر لنا فيها البناء الروائي متخذا صورا متعددة تصب بصورة أو بأخرى في تكسير " الخطية " (على مستوى الخطاب) التي هي السمة الأساس للنص التقليدي . ويضيق المجال عن التطرق إلى مختلف هذه النماذج ، لذلك سنكتفي بتقديم بعض الأمثلة من رواية مجنون الماء لإدريس بلمليح . لنقرأ أولا هذا المقطع الذي نحاول تقديم صورة عنه كما نجدها في الرواية حيث تنقسم الصفحة إلى قسمين متعامدين ويفصل بينهما خط فاصل على النحو التالي :

" كانت مرادة كلما جاءت لتسبح معي وسط الليل ، تأتي بلبن وخبز من القمح وتفاحتين ، تقول لي:

- هذا نأكله في الصباح .

يكون ذلك تحت غناستها ، ثم بعد الغناسة جسدها كما خلقه الله دون مساحيق !

كان جسدها بسيطا ، الآن صار متشابكا كأسلاك الكهرباء .

جاء النادل يسألني :

- هل تريد شيئا آخر ؟

- نعم ، هل لديكم جبن ؟

- نعم عندنا جبن أحمر !

- أعرف أن الجبن أبيض ، فكيف أستسيغ جبنا أحمر ؟

- والزيتون ، هل هو أحمر أيضا ؟

- أصفر أو أحمر ، كما تريد ، لكنه معلب ؟

- صار الزيتون محجوزا أيضا!

- أريد سلطة ؟

- عندنا سلطة الرئيس !

- ما هي هذه السلطة ، أنا لا أعرفها ؟

- فيها ذرة وبيض وسردين وفطر!

- كلها أشياء معلبة ومصنوعة ورديئة ! علي أن أتناول الرداءة .

- معها خبز؟

- خبز أبيض أو دون ملح أو بسكوت ؟

- هاتها دون خبز!

- هذه الأشياء تسمى خبزا ،

ولكنها ليست خبزا ، ربما تكون ورقا
مطحونا ، يصير مسحوقا أبيض ،
يعجنونه كما يريدون !

جاء النادل ، لم آكل من
السلطة التي وضعها أمامي ، أخذت
في الشرب أكثر ، وأنا أجتر
ذكرياتي .

– لو كنت أستطيع أن أجتر
أكلي لفعلت ، ولكنني إنسان
في
الأصل ، ولست حيوانا .
يقول بعض الناس :
الإنسان
حيوان ناطق أو ضاحك أو
فاسق أو
مايريدون ، ولكنني أصر على
أن
الحيوان حيوان ، والإنسان
إنسان ، لو
لم يكن ذلك كذلك ، ما مررت
بطريق
مُرادة ، أو مرت بطريقي .
هل كنا
حيوانين التقيا بالغريزة ؟

لم يكن ذلك ممكنا في
الزمن
الذي انفصل عني ، الآن
ممكن ، لأن
كل شيء ممكن !

ناديت النادل :
- أريد لحما مشويا ؟
- كباب ، كفتة ، بيفتيك ،
كوطليت ؟
أي لحم ، المهم أن يكون شواء
على الفحم .
- على الفحم ؟ لا ، لا، نحن
نشويه بالكهرباء !
- هل هو لحم طري ؟
- لا، مجمد ، يصبح طريا فيما
بعد !

- لحم مخلوط بالثلج وبالكهرباء
وبخبز مصنوع .
اذكرت سوق مريرت ، والمهر
المحجل بالحناء ، وعرفت أني صرت
كومة من إنسان في آلة للتجميد ! " (11)

5 . 2 . تستمر الصفحات على هذا المنوال حتى الصفحة 159 ، لتأخذ لها مسارا مختلفا بدءا من الصفحة 164 حيث تصبح الصفحات مقسمة قسمين أفقيين ، وكل قسم منهما يبدأ جزء منه من أعلى الصفحة إلى منتصفها تقريبا ، ليتواصل في الموقع نفسه من الصفحات الموالية ، أما الجزء المتبقي من الصفحة فيتواصل بالطريقة

نفسها ، حتى الصفحة 170 ، حيث يبدأ تقسيم جديد يتكون من ثلاثة أجزاء ، آخرها بمثابة حاشية تنتهي في الصفحة 172 ، حيث يأتي جزء رابع بمثابة طرة ، يتواصل إلى الصفحة 175، ثم يضاف جزء آخر يصدر ب" تخريج " . يتم الفصل بين الأجزاء التي تضمها كل صفحة بنقط مقطعة غليظة ، وبخط متصل ، وعندما يضاف الجزء الثالث يأتي الفاصل على هيئة خطين متعامدين .

إن السمة التي يمكننا ملاحظة من خلال تنضيد الصفحة أنها ليست خطية كما اعتدنا على ذلك في النص المطبوع عادة . فالصفحة في الأمثلة التي أومأنا إليها تصبح مقسمة إلى قسمين متعامدين ، أو عدة أقسام أفقية .

في الحالة الأولى (العمودية) نبدأ بقراءة الصفحة من الأعلى إلى الأسفل ، وننتقل من قراءة كتلة في اليمين ، وعندما ننتهي منها ننتقل إلى الكتلة المكتوبة ، بعد الخط العمودي الفاصل ، جهة اليسار .

أما في الحالة الثانية فلا يمكننا إلا قراءة كل كتلة على حدة : كأن نقرأ القسم العلوي (صفحة اليمين) حتى يوقفنا الخط المتقطع ثم نواصل القراءة في الصفحة الموالية (صفحة اليسار) من الجهة نفسها ، ثم نقلب الصفحة لنقرأ دائما القسم العلوي ، وهكذا حتى نهاية المقطع . ثم نعود إلى القسم السفلي من الصفحة ، ونقوم بالعملية نفسها عندما نقسم الصفحة ثلاثة أو أربعة أقسام . إنها قراءة خطية لكل مقطع ، وبعد الانتهاء من قراءة أي مقطع نعود لقراءة مقطع آخر له مسار مختلف...

إن الكاتب بانتهاجه هذه الطريقة في كتابة هذه المقاطع يكسر ليس فقط عمودية السرد أو الزمن كما لاحظنا ذلك في قراءاتنا للنصوص المغربية (12) أو العربية (13) ، إنه يكسر أيضا فضاء الصفحة التي تصبح لها أبعاد غير الأبعاد التي تعارفنا عليها في النص المطبوع. وإذا كان فضاء الصفحة كما في الكتب المحققة مثلا يمكن أن يأخذ بعض هذه الأبعاد (التقسيم الأفقي) ، حيث تنقسم الصفحة قسمين : النص (المؤلف) والهامش (المحقق) ، فإن القارئ عادة لايلتفت إلى الهامش إلا لماما ولضرورات خاصة ، وقد ينشغل بقراءة النص دون أن يكترث بالهامش ما دام

لايؤثر ذلك على قراءته . أما بالنسبة للنص الروائي فلا يمكن للقارئ إلا أن يعود إلى مختلف الكتل النصية التي تجاوزها تحت تأثير مواصلته قراءة ما يتصل بالكتلة التي هو بصدد قراءتها .

تدفعنا هذه الوضعية إلى التساؤل عن أسباب لجوء الكاتب إلى هذه التقنية في توزيع المادة الحكائية بهذه الكيفية ؟ ولماذا لم يسر على الطريقة المعهودة في تنظيم النص وتنسيق الصفحة أو تنضيدها ؟

5 . 3 . إننا في المثال الذي قدمناه من الرواية حيث تنقسم الصفحة إلى قسمين متعامدين أمام نص وميتانص . فالنص على اليمين وهو يجلي لنا من خلال "العرض المباشر " بين الشخصية والنادل ما يدور بينهما بصدد طلبات الشخصية ، وردود النادل عليها . أمام الميتانص فيبرز من خلال النص على اليسار حيث يتقدم لنا من خلال " المعروض الذاتي " عن طريق تعليقات الشخصية على ما قدم لنا من خلال العرض المباشر . ومن خلال هذه التعليقات الساخرة والمنتقدة لما يقدمه المطعم تتبين لنا أفكار الشخصية وتصوراتها عن واقعها الذي ترفضه .

إن النص يبدو لنا من خلال المشهد حيا ومباشرا . أما الميتانص ، فلا يبرز إلا عند انتهاء العرض المباشر ، أي بعض ذهاب النادل : إنه حديث مهموس ، تتحدث به الذات إلى نفسها .

عندما نتأمل جيدا كل مقطع من النص ، نجد له ما يقابله في الميتانص الذي يأتي مركزا وموجزا :

1 ـ الجبن أحمر – لا أعرف إلا الجبن أبيض .

2 ـ الزيتون معلب – صار الزيتون محجوزا أيضا .

3 ـ سلطة الرئيس – كلها معلبة ورديئة .

4 ـ أنواع الخبز – هذه أشياء تسمى خبزا .

5 ـ اللحم مشوي بالكهرباء – اللحم مشوي على الفحم .

6 ـ الفاكهة مصبرة – الفاكهة الطرية .

عندما نتوقف من خلال قراءة جزئية إلى ما يتقدم من خلال النص والميتانص نجد أن التعليق يطال كل شيء : فكل طلبات الشخصية غير متحققة لدى النادل ، الشيء الذي يشي بوجود عالمين متباعدين كل التباعد ، فالمسافة كبيرة بينهما إلى حد الطلاق التام . وفي ما تبقى من المثال الذي لم نثبته كاملا ما يؤكد ذلك . يقول الراوي ـ الشخصية : " واصلت الشرب ، أديت ثمن ما لم آكله ، خرجت إلى السور المحاذي للضاية ، تقيأت العالم الردئ الذي يتقيأني " ص . 156

إن التقابل بين البنيتين النصيتين والفاصل الذي يفصل بينهما على مستوى توبولوجية (توزيعها الفضائي) الصفحة يساعدنا بصورة كبيرة على استنتاج العالم الدلالي التي يقدم إلينا من خلال النص منظورا إليه في كليته . والرابط الذي يربط البنيتين معا يظهر لنا من خلال " المعارضة الساخرة " حيث كل مايقدم في النص يتم التعليق عليه في الميتانص .

نلاحظ الشيء نفسه في الأمثلة الأخرى التي لم نسجلها حيث التوزيع أفقي . يصدر الرواي المقطع الذي وظف فيه هذا التقسيم بقوله : " في هذه الأرجوحات كانت محبات وخيالات ، سأحكي جزءا منها ، وأحكي معه جزءا من الجحيم غير اللائق الذي يسمونه هامشا : ... " ص . 164 ، فبعد هذه الجملة ، يأتي خط متقطع غليظ ، ويبدأ " الهامش " في الجزء السفلي من الصفحة . وتستمر الصفحة قسمين ، كما قدمنا . وفي الصفحة 170 يضاف قسم ثالث تحت كلمة " حاشية " مكتوب بحرف غليظ ، وبعد صفحتين يضاف قسم رابع تحت كلمة " طرة " بنفس البنط ، وتستهل الطرة على النحو التالي : " كنا نحكي عن الهامش ، ثم حكينا عن هامش الهامش ، والآن نحن في الطرة التي تجاور النار ،،، " ص . 172 . وفي الصفحة 175 ، يحل محل الطرة " تخريج " تكتب بنفس البنط ، وتستمر في الصحفة الموالية .

ينتهي القسم العلوي من الصحفة في 176 ، ويتواصل القسم الوسط في الصفحة الموالية ، وقد أخذت الشكل التوزيعي العادي ، لينتهي في الصفحة بعدها. أما التخريج فينتهي بدوره في الصفحة التي انتهى فيها القسم العلوي .

لقد لجأ الروائي إلى هذه التقنية في تقديم مواد متعددة ومختلفة وإن كانت مترابطة في بينها ، لإبراز الاختلاف بينها (نص - هامش - طرة - تخريج) عن طريق التشديد على أن كلا منها هو " نص " له بنيته واستقلاله ، لأنه يقدم لنا مادة حكائية ، وأن العلاقة بين هذه " البنيات النصية " ليست فقط علاقة نص ب" مناصات " تفسيرية أو تعليقية ، بحيث يكون لبعضها موقع أساس ، ولبعضها الآخر موقع " هامشي " . إذ لو كانت العلاقة تأخذ هذا البعد فقط ، لاستغل التقنية التي توظف عادة في الكتابة الورقية ، وهي تقديم " شذرات " من بنية نصية ، والانتقال إلى غيرها ، وهكذا دواليك ، كما نجد عادة في النصوص التي تعتمد الطريقة الخطية في تنضيد المادة الحكائية وتقطيعها وتنظيمها .

إن الهامش ، مثلا ، ليس هامشا ، فهو نص له " استقلاله " ، هكذا علينا أن نتعامل معه ، وإذا استعملنا مفهوم الموظف في تحليل النص المترابط لقلنا " عقدة " أي شذرة نصية لها وجودها ، وهي تترابط مع غيرها لأنها موجودة وفق هذه الطبيعة، وليست لأنها ذيلا لغيرها . ومن الوجهة الدلالية ، يرمي الروائي (وهو يوظف الهامش، أو الطرة ،،،) إلى التأكيد على أن ما يقدمه متصلا بشخصيات محورية من بداية الرواية (الراوي - الشخصية وأصدقاؤه في فاس زمان) لا يمكن أن يفهم إلا من خلال " التقابل " مع مواد حكائية لها القيمة النصية في نسيج النص . وأن هذا التقابل يبين لنا التمايز الحاصل بين مختلف المواد الحكائية ، وهي تقع بين شخصيات متعددة وفي أزمنة مختلفة من جهة أولى ، وهو من جهة ثانية يكشف لنا جوانب أخرى من عالمه الروائي حيث يبدو لنا التكامل بين مختلف البنيات لتجسيد دلالة النص . وانطلاقا من ذلك التقابل بمستوييه (التمايز والتكامل) يبدو لنا " الترابط " بين مختلف البنيات النصية . إن هذا الترابط يجلي لنا من جهة " التفاعل النصي " الحاصل بين مختلف البنيات (نص - مناصات) ، ومن جهة ثانية ، استقلال بعضها عن بعض . هذا الاستقلال يبدو لنا بوضوح من خلال كوننا لا يمكن

أن نقرأ أي " بنية نصية " وننتقل على غيرها إلا بعد الانتهاء من قراءة الأولى كاملة : فنحن نسترسل في قراءة "العقدة " النصية التي توجد في أعلى الصفحة مثلا حتى ننتهي منها ، ثم نعود إلى العقدة أسفلها فنتابع القراءة حتى النهاية ، وهكذا . إن هذا التقسيم الفضائي للصفحة ، يجعلنا أمام قراءة متعددة ، وغير خطية ، بحيث يبدو كل " نص " وكأنه مستقل عن الآخر ، وعلينا بعد الانتهاء من قراءة كل " النصوص " أن نتساءل عن " العلاقات " (التفاعل) بين هذه النصوص من جهة ، ومن جهة ثانية ، أن نبحث عن " الترابطات " (الروابط) بينها . وفي هذه العملية التي تفرض علينا قراءة خاصة لهذه البنية النصية في كليتها والتي تحمل عنوان " صهريج كَناوة " (ص . 161 ـ 178) لأنها تختلف عن باقي أجزاء الرواية ما يدفعنا لمعاينة أن " تنظيما " مختلفا للنص، يستدعي قراءة مختلفة له .

لايمكننا أن نسأل الروائي عن أسباب لجوئه إلى هذه التقنية في تنظيم فضاء الصفحة ، وتوزيع المواد الحكائية فيها وفق هذا التنضيد أو التنسيق ، لأن جوابه لا يمكن أن يضيف شيئا إلى ما يمكن أن نستخلصه من قراءة متأنية لهذه التقنية الكتابية . لكن ما يمكن أن نستنتجه الآن ، بهدف تطوير أسئلتنا حول " بناء " النص و" تنظيمه " ، هو أن التقنيات متعددة ، وأن ما يمكن أن يقدمه النص المطبوع لا يقل إبداعية عن النص " الإلكتروني " ، وأن هذه التقنية الموظفة في المقطع الذي حاولنا تقديمه ، تتصل اتصالا وثيقا بالنص المترابط . الشيء الذي يبين لنا أن " الترابط " سمة كلية في أي نص ، لكن تحققه يختلف باختلاف الوسيط الذي يقدم لنا من خلاله، وأن مستوى الترابط الأرقى يتجلى بصورة أجمل وأعمق من خلال " الحاسوب " لأنه يقدم إلينا باعتباره أداة مثلى للترابط ، أي بكيفية أكثر ملاءمة من أي وسيط آخر . ولو أن " صهريج كَناوة " قدمت إلينا من خلال تقنيات " الرواية المتفاعلة " التي تعتمد " النص المترابط " لظهرت لنا بكيفية " تفاعلية " أكثر ، و" ترابطية " أوضح .

6 . تركيب:

نستنتج من خلال هذا التحليل المبتسر ، لأنه غير مكتمل ، لأن هدفنا لم يكن تحليليا بالدرجة الأولى (وسنعمل على تطوير كل هذه القضايا في أعمال لا حقة إن شاء الله) أن تجديد التحليل السردي والأدبي عموما ، يمر كما حاولنا تقديم ذلك ، عبر إعادة النظر في كل التراث البنيوي للسرد ، من خلال التركيز على ما اتصل ب" بناء " النص أو الخطاب ، منظورا إليه من خلال ما تحقق في إنتاج " النص المترابط " عموما ، والرواية التفاعلية تخصيصا . ولما كانت الرواية العربية لما تتحول إلى " التفاعل " الذي ينجز عبر الوسيط الجديد كانت قراءتها من خلال نصوصها التجريبية مدخلا مناسبا ، ل :

- إقامة الجسور مع ما تحقق ، واستشراف الممكن .

هذا هو المدخل الطبيعي في تقديري لتجديد السرديات ، وسواها من نظريات تحليل السرد ، ولدخولنا عالم الرواية التفاعلية عبر استفادة الروائيين مما تحقق نظريا وعمليا في التجارب العالمية : فالخيال لاينقص كتابنا ، وطرق " تنظيم " القصة ، وتقنيات " بنائها " بأساليب متنوعة لا تقصر عنه همم مبدعينا ، واقتحام العالم التفاعلي إنتاجا وتلقيا ، هو المدخل المناسب لذلك .

هوامش :

1 . سعيد يقطين ، من النص على النص المترابط : مدخل على جماليات الإبداع التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 2005

2 . كل الأدبيات المتصلة باللسانيات وتحليل الخطاب تشدد على هذا المظهر ، ونحيل في هذا الإطار إلى كل أعمال جان ميشيل آدم ، وخاصة دراسته التي يطور في اتجاهه في هذا المضمار والتي تحمل عنوان :

Jean-Michel ADAM،Cadre théorique d'une typologie séquentielle،in Etudes de linguistique appliquée، n°83،1991،P.7-18

أو في دراسته :

Types de séquences textuelles élémentaires،in Pratiques، n°56،1987

3 . G.Genette،Palimpsestes،la littérature au second degré،Seuil،1982.

4 . سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/ الدارالبيضاء ، ص . 89.

5 . النظر التفريق بين النص والمتعلق ، والنص المترابط في " من النص إلى النص المترابط " م،م. ص .96 .

6 . ج . جنيت ، م . م . 12

7 . كتابات كثيرة حول " التنظيم النصي " ، ونحيل هنا إلى الدراسة الهامة التي قدمها جان كليمون حيث يعمق المفهوم من جهة صلته الرواية التفاعلية :

J.Clément،L'hpertexte de fiction:naissance d'un nouvean genre، in،Littérature et informarique،Artois Presses université،1995

8. T. Todorov،Les catégories du récit littéraire،in ، Communications n°8، 1966، P.145

9 . سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / لبنان ، ط. الثالثة ، 1997 ، ص . 193.

10 . إدريس بلمليح ، مجنون الماء (رواية) ، منشورات زاوية ، 2004

11. مجنون الماء ، ص . 153ـ155

12 . سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، 1985، 293.

13 . تحليل الخطاب الروائي ، م.م . 162

كرنفال المدينة ..
مدينة الكرنفال

د. حسين حمودة*

الملخص

يهدف هذا البحث إلى استكشاف بعض إمكانات استخدام مفهوم ميخائيل باختين حول "الكرنفال"، أو ـ بتحديد أكثر ـ حول مشتق مهم من مشتقات هذا الكرنفال: "يومورينا Yumorina" أو "يوم الضحك" الذى يتم الاحتفال به فى أول أبريل من كل عام بمدينة "أوديسا" بجنوب أوكرانيا.

يتوقف البحث عند المفهوم الباختينى للكرنفال، ومدى قدرته على الحضور فى سياق مغاير للسياق الذى ظهر فيه.

ويرصد البحث بعض ملامح "يومورينا"، أو "يوم الضحك"، بوصفه ظاهرة متعينة فى مدينة متعينة.

ويجاوز هذا البحث حدود هذه التجربة، "الكرنفال" المحدد فى "مدينة" محددة، إلى محاولة طرح بعض التساؤلات حول إمكانات استعادة مدينة القرن التاسع عشر وماقبله ـ بما اقترن بها من معان وقيم بعينها ـ فى قلب مدينة الحداثة وما بعدها.

ويثير هذا البحث، أخيرا، مجموعة من التساؤلات المتصلة بتجربة "الكرنفال المعاصر"، بتفصيلاته الجديدة، وكيفية استلهامه فى الرواية.

*أستاذ بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة

The carnival of the city .. The city of the carnival

Dr. Hussein Hammouda

Abstract

This research aims to discover the application of Mikhail Bakhtin conception about the carnival and the derivatives of this word such as Yumorina or the day of laugh which is an official celebration on the 1st of April every year on Odesa city south of Ukraine.

The research deals with this concept about the carnival and its use in different context.

The research deals with some aspects of the day of laugh which is a concrete phenomena in this city.

The research deals with the limits of this experience and which is this carnival in this city, and suggest some questions about the possibility to resume back the city from the 19th century for it has many values and meanings about this city of modernism and post modernism.

The research suggest some related questions about the experience of contemporary carnival with its new details and how to inspire it in the novel.

- 1 -

يسعى هذا البحث إلى استكشاف بعض إمكانات استخدام مفهوم ميخائيل باختين حول "الكرنفال "، أو ـ بتحديد أكثر ـ حول مشتق مهم من مشتقات هذا الكرنفال: " يومورينا Yumorina" أو" يوم الضحك" الذي يتم الاحتفال به، شعبيا و رسميا، في أول أبريل من كل عام بمدينة "أوديسا" بجنوب أوكرانيا، وهي المدينة التي نهضت ـ منذ تأسيسها ـ على نوع من تعدد الأجناس واللغات والثقافات، والتي يشير إليها بعض شراح باختين (وقد نما باختين بمدينتين إحداهما "أوديسا") بوصفها واحدة من مدن " الحدود الكوزموبوليتانية" تمثل " بشكل غير عادي مزيج اللغات والثقافات المتباينة"[1]، أسهمت في تشكيل الوعي الأول لباختين، وربما أثرت في توصله –فيما بعد– إلى صياغة أفكاره حول "تعدد الأصوات".

وإذا كان كرنفال "عيد الحمقى" القديم حسب تحليل باختين له، قد اختفى أو كاد من أوروبا، خلال العصر الحديث (وإن تم ـ من ناحية ـ تمثله في تقاليد أدبية، وإن تحول ـ من ناحية ثانية ـ إلى مشتقات متأخرة متعددة، مثل الحفلات التنكرية)، فإن كرنفال "يومورينا"، فيما يرى هذا البحث، هو أقرب هذه المشتقات إلى الأصل الأول، أو هو ألصق أبناء السلالة بمؤسسها، بما يشير بوضوح إلى تجدد راهن للأصل ومقاومة ماثلة لاختفائه (وقد نشط الاحتفال بيوم الضحك في أوديسا منذ حوالي خمسة وثلاثين عاما)، وبما يطرح ـ من ثم ـ تساؤلات عدة حول السياق الجديد الذي يستعاد، أو يبتعث، فيه هذا الكرنفال، وحول علاقته (تشابهاته واختلافاته) مع السياق التاريخي القديم، ثم حول ما يمكن أن يترتب على هذه العلاقة من أثر على مستوى التمثل الممكن لهذا الاحتفال الجديد، الآن وفي الزمن المحتمل، خلال تقاليد أو تقنيات أدبية (روائية وغير روائية).

إن هذا البحث، بهذا المسعى، يتوقف ـ أولا ـ عند المفهوم الباختيني للكرنفال، ومدى قدرته على النهوض في سياق مغاير للسياق الذي أنتج فيه (الستالينية التي ناوأها باختين بتصوراته ومفاهيمه، بشكل غير مباشر)، إذ يظل هذا المفهوم ـ بعد مرور

عقود عدة على استكشافه الأول، وبعد تجاوز الملابسات التي اقترنت بصياغته ـ أداة تحليل نافذة، قادرة حتى على تجاوز نطاق الأعمال التي ربطها باختين بالظاهرة الكرنفالية (وهناك دراسات كثيرة، معاصرة، انطلقت من هذا المفهوم، وقد تخطت نطاق الدراسات النقدية للرواية والأدب إلى مجالات دراسات المسرح، والفيلم، والدراسات النسوية، بل حتى الدراسات النفسية الاجتماعية والدراسات التربوية).

كذلك يرصد هذا البحث ـ ثانيا ـ بعض ملامح المشتق الكرنفالي "يومورينا"، أو "يوم الضحك"، بوصفه ظاهرة متعينة في مدينة متعينة، فيشير ـ من جانب ـ إلى مكونات هذا الاحتفال، ومظاهره، وسياقه، وقيمه.. إلخ، ويومئ ـ من جانب ثان ـ إلى صلته بمدينة أوديسا، وتأثيره الفاعل فيها، على مستويات عدة وفي مجالات متباينة.

ويجاوز هذا البحث ـ ثالثا ـ حدود هذه التجربة المتعينة بشقيها ("الكرنفال" المحدد في "مدينة" محددة) إلى محاولة طرح بعض التساؤلات حول إمكانات استحضار أو استنهاض أو ابتعاث مدينة القرن التاسع عشر وماقبله ـ بما اقترن بها من معان وقيم بعينها ـ في قلب مدينة الحداثة وما بعدها، وذلك خلال بعض "ممارسات"، مثل "يومورينا"، تمثل نوعا من اختراق قيم المدينة الوسيطة والقديمة لقيم المدينة الحديثة والمعاصرة.. أي يطرح هذا البحث بعض تساؤلات يمكن أن تثار حول احتمالات "تغير" ـ أو "حراك" ـ المعاني التي تم التقعيد أو التكريس لها أو العمل على تثبيتها، في دراسات المدينة بوجه عام.

ويثير هذا البحث، أخيرا، مجموعة أخرى من التساؤلات المتصلة بما يمكن أن يترتب على تجربة "الامتداد المعاصر" للكرنفال، بملابساته وتفصيلاته الجديدة، من إمكانات فنية مطروحة للتمثل الروائي، أي يتساءل حول ممكنات الانتقال من "كرنفال المدينة" ـ على المستوى المرجعي ـ إلى "مدينة الكرنفال"، على المستوى الفني/ الروائي.

- 2 -

عرف ميخائيل باختين، أكثر ماعرف، في النقد الغربي والنقد العربي، معا،

بمفاهيمه الأساسية التي باتت شهيرة: " البوليفونية" أو "تعدد الأصوات"، و" الحوارية"، و"الكرنفال. وقد أضفت هذه المفاهيم الكثير من الحيوية على النقد المعاصر، هنا وهناك.

في النقد العربي، خصوصا، وهب باختين النقاد العرب الكثير من الحلول لمعضلات نقدية مزمنة. ومنذ أن قدم الناقد الفلسطيني د. فيصل دراج التعريف الأول، عربيا، بباختين، عام 1982 عندما ترجم مقاله "الإيديولوجيا وفلسفة اللغة" ونشره في العدد السادس من مجلة "الكرمل"[2] .. تزايد الاهتمام بباختين وبأعماله، ونشط السعي إلى ترجمة كتاباته، وبدا اللقاء به ـ كما قال أحد النقاد "وكأنه وفر أمام الباحثين والنقاد العرب (...) الفرصة السعيدة بأن يظلوا تاريخيين، دون أن توصد أمامهم أبواب الاشتغال النصي"[3]. ولكن هذا الاهتمام العربي بباختين، ثم الاشتغال النصي انطلاقا من أطروحاته، ركزا بالدرجة الأولى على مفهوميه حول "تعدد الأصوات" و"الحوارية" أكثر مما ركزا على "الكرنفال"[4]. والحقيقة أن مقولات باختين ليست منفصلة عن بعضها وبعض؛ فقد تحدث باختين ـ فيما تحدث ـ عن "لغة الروائي وهي تتشكل من لغات متعددة متنوعة، وتقوم على الإفادة من تراكم القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي"[5]. وهنا يمكن أن يكون للكرنفال، مثلا، من حيث هو ممارسة اجتماعية، صلة بتعدد الأصوات أو "الحوارية" من حيث هي تقنية روائية؛ الأمر الذي يقترح ـ وربما يملي ـ علينا أن نفهم مقولات باختين في ترابط واتصال وليس في استقلال أو انفصال.

***

مثلت استبصارات باختين، في مجال تحليل الكرنفال والتراث الشعبي بوجه عام، مجالا خصبا لتناولات نقدية كثيرة في النقد الصادر عن لغات مختلفة، غير العربية، خلال العقدين الماضيين. وفي هذه التناولات حظيت دراسات الرواية، من منظور الكرنفال، بنصيب وافر (وقد لاحظت مثلا جينيفر وايز Jennifer Wise في مقالها "تهميش الدراما: نظرية باختين للنوع " أن تطبيقات مفهوم الكرنفال شاعت

في الرواية أكثر مما شاعت في فن المسرح"[6]، ولعل هذا الوضع معكوس في التناولات النقدية العربية .

لكن، على كثرة التناولات التي انطلقت من مفهوم الكرنفال في دراسات الرواية وغيرها من الأنواع الأدبية والفنية (كما سنشير بتفصيل أوضح[7])، فهناك أصوات ترى أن في هذا المفهوم ثراء أكبر مما يبدو، وأن أثره على الأدب، ومنه الرواية، لا يزال غير مستكشف حتى الآن.

- 3 -

صاغ ميخائيل باختين مفهومه حول الكرنفال في كتابيه (قضايا شعرية ديستويفسكي) و(رابليه وعالمه)، وأشار إليه إشارات أقل أهمية في كتابات أخرى مثل (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، وربطه باحتفال قديم كانت " تحتفل به طائفة الكاثوليك الرومان في المسيحية قبل أن يبدأ الصوم الكبير لديهم"[8]. وخلال هذا الاحتفال كانت تنقلب المعايير السائدة، وتختفي الفروق والتمايزات وأشكال الاحترام الزائف والمجاملات الكاذبة وكل ما يمايز بين الناس، ويسود معنى التحرر، والمرح، والضحك، والتعرية والمصارحة، والزمن المغير لكل شيء، المجدد لكل شيء.

لقد عاش إنسان العصور الوسطى، حسب باختين، حياتين؛ واحدة كانت حياة رسمية، خضع فيها إلى جدية كئيبة، ومتطلبات ونواه، وتراتبية صارمة؛ كانت حياة مليئة بالرعب، والخنوع، والخشية... وحياة أخرى كانت متصلة بالكرنفال؛ حياة حرة غير مقيدة، حافلة بالضحك والمرح، وبالمجون، والانحطاط، وبانتهاك المقدس واجتراح المواضعات، تسم علاقات التواصل فيها الألفة مع كل شخص وكل شيء. كلتا الحياتين كانت شرعية، ولكن تم الفصل بينهما بحدود دنيوية صارمة.

في (رابليه وعالمه) يطرح باختين الكرنفال على أنه " يمثل طريقة حياة ونمط لغة، معترض أو مواجه بالمعايير الرسمية للكنيسة والدولة". وباعتبار الكرنفال طريقة حياة، فهو تعبير عن الحرية العامة: " الكرنفال ليس مشهدا يشاهده الناس. إنهم يعيشونه، وكل واحد منهم يشارك [فيه] (...). وخلال زمن الكرنفال تنتفي الحياة

خارجه.. خلال زمن الكرنفال تكون الحياة موضوع قوانينه هو فحسب، التي هي قوانين حريته الخاصة". إن الكرنفال، بهذا المعنى، تعبير عن التحرر من المعايير السائدة ومن القيم الرسمية، فيه يتحقق نوع خاص من التواصل محال أن يتحقق في الحياة المعتادة. و"القوانين، النواهي، والتقييدات، تلك التي تحدد البنية والحاجات المعتادة، خارج الكرنفال، كلها تتوقف داخل الكرنفال. تتوقف البنية التراتبية وأشكال الرعب، والهيبة، والخنوع، وكل ما يرتبط بذلك من سلوكات تنتج عن التفاوت الاجتماعي أو عن أي تمايز بين الناس"[9]. وهكذا "تتحول أنماط التراتب الاجتماعي" ولا تغدو هناك "أية جدية رسمية صارمة تفصل وتعزل وتباعد بين الناس، بل ضحك يوحد ويربط ويحرر كل الطاقات والأفكار"[10].

الكرنفال في تحرره من المعايير الرسمية، بهذا المعنى، يشيد عالمه المتفرد، الاستثنائي، في مواجهة العالم المعتاد. وفي هذا ليس الكرنفال محض دعوة إلى حرية فردية، بل هو دعوة إلى أن يصبح كل فرد جزءا من وحدة معقدة، جماعية، جسمانية، حيث في الكرنفال لا ينفصل الجسم عن بقية العالم[11].. في الكرنفال "الأجسام تتبدل، تتجدد (خلال تغيير الرداء والقناع) . في الوقت نفسه يصبح الناس مدركين وحدتهم وجماعيتهم، الجسدية المادية الشهوانية"[12]. وخلال الكرنفال لا ينفصل الجسم الجروتسكي Grotesque عن بقية العالم، فهذا الجسم "ليس مغلقا"، "غير منته"، بل مفتوح على ما هو خارجه[13]. وفي هذا الاتصال الجسماني، في زمن الكرنفال، خلال هذه الوحدة، تشيد مؤقتا علاقات عالم جديد فوق أنقاض العالم المعتاد المنهار، عالم تسوده المساواة ويحتفي بالتحول والانقلاب، إذ يعتبر فيه " كل فرد كفؤا لكل فرد، وفي أعياد الكرنفال (...) كان كل شيء ينقلب رأسا على عقب (الذكي يصبح غبيا، والغني يصبح فقيرا.. إلخ)، والتخيل والحقيقة يغدوان شيئا واحدا"[14]. إن الكرنفال يرتبط، إجمالا، بنوع من "انتهاك بهيج" للمواضعات، وبشكل من أشكال اللعب بالقيم، حافل بالتحدي والمجابهة والسخرية والتحول والانقلاب[15].

***

هذه المعاني والسمات الخاصة بالكرنفال، المتصلة بالتحرر والتمرد والانقلاب والمرح والسخرية والتعرية والضحك.. إلخ، يمكن أن تتحقق بطرائق مختلفة كما يمكن فهمها على مستويات متنوعة (تتوقف، مثلا، كاتي تشيجزوي Kate Chedgzoy عند اختلاف هذه المعاني باختلاف منظور الرجال والنساء[16]) .

وهذه المعاني والسمات بعد تراجع الكرنفال القديم عن الممارسة الاجتماعية، خلال العصور الوسطى، تم تمثلها في تقنيات أدبية بعينها، من مثل: مزج السامي بالوضيع، والجاد بالهزلي، والمحاكاة الساخرة (ومنها إعادة " تمثيل" النصوص المقدسة[17])، والتجاورات والتحولات غير العادية، أوالمفاجئة، في الزمن الروائي .. إلخ. وقد لاحظ باختين، في مؤلفات ديستويفسكي التي تمثلت في قطاع كبير منها ملامح الكرنفال بامتياز، أن "الأزمنة تتجاور بطريقتها الخاصة وتتقاطع وتتشابك (...) كما تجاورت على امتداد قرون طويلة في ساحات القرون الوسطى (...) كأنما تنبعث عند ديستويفسكي في الشوارع وفي المشاهد الجماعية داخل البيوت (وفي غرف الاستقبال في الدرجة الأولى) الساحة الكرنفالية السرية القديمة"[18]. وبجانب ديستويفسكي، يمكن القول إن تمثل الكرنفال واضح - وإن تم بطرائق متنوعة - في عدد كبير من الأعمال، لعدد كبير من الكتاب، منهم، حسب باختين، سيرفانتس ورابليه وديكنز وثاكري.

***

وعلى مستوى الضحك الذي يمثل عنصرا مهما من عناصر الكرنفال، حيث "ضحكة الكرنفال" ترتبط بجماعيته وبالازدواج فيه (إذ إن هذه الضحكة نفسها "مزدوجة، فهي مرحة تفيض بهجة، ولكنها في الوقت نفسه ساخرة، لاذعة، تنكر وتؤكد، وتتوارى وتجئ، على السواء"[19]).. على هذا المستوى، كذلك، نلاحظ أن الضحك كان له دور كبير في الأدب وفي الرواية بوجه خاص. يقول باختين بكلمات قليلة وربما قاطعة: " يمكننا أن نلاحظ في تاريخ الكلمة الروائية عوامل عديدة ومتباينة (...) لكن أهم عاملين في رأينا هما: الضحك والتعدد اللغوي"[20]. فالرواية "تتكون، في مستوى منها،

كأثر للغات متعددة تنقد لغة واحدة مستبدة، وهي تتكون، في مستوى آخر(...) كأثر لضحك جماعي يسخر من سلطة واحدة ووحيدة لا تعرف الضحك"[21].

لقد مر تراث الضحك الكرنفالي في الأدب بفترات وتحولات عدة. وكان من هذه التحولات "البنية المسخية الجديدة" التي كان من أمثلتها رواية (تريسترام شاندي) لستيرن، ثم كان هناك تعبير آخر عنها تجسد "فيما يسمى بالرواية القوطيةGothic Novel ، أو الرواية القاتمة Black Novel"[22] التي تطورت بدورها تطورات عدة. ويتوقف د. شاكر عبد الحميد عند عدد كبير من "روايات الضحك"[23] منذ رواية سيرفانتس (دون كيخوتي دي لامانشا) التي صدرت أوائل القرن السابع عشر، حتى روايات حديثة صدرت قبل سنوات قريبة.

وبوجه عام، نلاحظ أن تمثل الروح الكرنفالي، حسب صياغة باختين له، يمكن تلمسه بوضوح في عدد غير قليل من الروايات العربية (منها: "عرس الزين" للطيب صالح، و"تصاوير من الماء والتراب والشمس" ليحيى الطاهر عبد الله، و"مالك الحزين" لإبراهيم أصلان"، و"وكالة عطية" لخيري شلبي، و"لصوص متقاعدون" لحمدي أبو جليل) وعدد غير قليل أيضا من روايات أمريكا اللاتينية (مثل أغلب روايات جورجي أمادو، وجابرييل جارثيا ماركيز، بوجه خاص) فضلا عن بعض رويات جون شتاينبك. وأكثر هذه الروايات ـ التي تنتمي إلى ثقافات متعددة ـ كتب بعد عقود عدة من تقديم باختين استبصاراته الكاشفة حول مفهوم الكرنفال (وطبعا بعد اختفاء الكرنفال القديم نفسه بزمن طويل)، بما يلمح إلى أن نبع الكرنفال لا يزال ثرا، يمتح منه كثيرون من كتاب الرواية، وترتوي منه تجارب إبداعية روائية متنوعة.

- 4 -

كما غدا الكرنفال، باعتباره احتفالا، في تحولاته وإثرها، منبعا لتقاليد أدبية، روائية بالخصوص، غدا مفهوم الكرنفال، على المستوى النقدي، مفهوما خصبا على مستوى المناقشات النظرية وعلى مستوى قراءات وتفسيرات تجارب إبداعية متعددة،

على حد سواء. والواضح، خلال المرور السريع على مثل هذه المناقشات أو القراءات والتفسيرات، أن استقبال مفهوم باختين. شأنه شأن استقبال مفاهيم أخرى لباختين ـ يمكن أن يختلف من سياق لسياق ومن ثقافة لثقافة.

يشير، مثلا، ديفيد شيفرد David Shepherd إلى هذا الاختلاف في دراسة عنوانها "الاتصال بالعالم الخارجي: تناقض النظرات إلى الكرنفال في روسيا المعاصرة وفي الغرب خلال أعمال باختين"[24]. كما أن هناك من يرى أن مورسون وإمرسون، ممن قدموا باختين للثقافة الغربية، قد قدما "باختينهما".. قدما رؤيتهما له إذ عنيا بإبراز قيمته من حيث هو "منور جدي" أو حقيقي، منبثق عن أفضل روح لعصر النهضة، ثم كان من أثر هذه الرؤية أنهما "طهرا" الكرنفال من سوقيته الملازمة[25].

أيضا، مع هذا التباين في تلقي باختين ومفاهيمه، كان هناك تباين من نوع آخر، تمثل في استخدامات مفهوم الكرنفال نفسه في مجالات متعددة. لكن هذا التباين الأخير يعكس تنوع هذا المفهوم ورحابته أكثر مما يشير إلى الاختلاف في فهمه أو رؤيته. فالكرنفال، في اتصاله بتصورات جوليا كريستيفا، مثلا، يمكن أن يعطي معنى آخر لتداخل النصوص؛ حيث "في الكرنفال (...) في فضاء الكرنفال، يتعطل النص الرسمي عندما يواجه نص الكرنفال.."[26] (وقريبا من هذا يمكن التوقف عند التناظر الذي تراه كريستيفا بين تقديم الكلمة بوصفها وحدة بها أقل قدر من التركيب، وبين تصور الكرنفال، حيث في الحالة الأولى يوقع باختين النص في التاريخ والمجتمع، وفي الحالة الثانية يتم إقحام الخطاب الكرنفالي داخل المستوى الرمزي اللغوي الرسمي، بما يعتبر ـ مثلا ـ نوعا من الاعتراض السياسي[27]). والكرنفال يتسع للاستخدام من منظور الدراسات النسوية، حيث يمكن التوقف عند أبعاد " الجسم الجروتسكي" Grotesque وتباينه بين الرجال والنساء خلال مناقشة الكرنفال[28] (وقد اتخذ الكرنفال منطلقا لتحليل بعض الروايات من هذا المنظور، ومن ذلك دراسة م. جابرييلا كاستيلانوس Gabriella M. Castellanos عن "الكرنفال والنسوية: الخطاب في روايات جين أوستن"[29]).

كذلك، قريبا من هذا الاتجاه ثم بعيدا عنه، أمكن رؤية الكرنفال طريقا لنقد البنيات الأبوية، بما يتجاوز الحس الطوبوي بالعالم، مثال ذلك دراسة ميشيل إدوارد Michael Edward المعنونة "كرنفال باختين : اليوتوبيا باعتبارها نقدا"[30]، كما تم اختبار مفهوم الكرنفال في مجال اللغويات والتحليل الأدبي، مع محاولة اكتشاف أرض مشتركة بين باختين ودريدا، مثلما فعل روبرت ويلسون Robert A. Wilson [31]. وبوجه عام، اجتذب الوعي الكرنفالي تحليلات متعددة تنتمي إلى التفكيك، وما بعد الحداثة، فيما يشير فيتالي ماكلين Vitali Makhlin في دراسته "الكرنفال والتفكيك"[32].

كذلك استخدم الكرنفال من حيث معانيه الأساسية، أو من حيث الأدوات النقدية الإجرائية التي يمكن استخلاصها من تمثلاته، في مجالات متباعدة: من المجال التربوي حيث تم اكتشاف قدرة مفهوم الكرنفال علي خلق فضاء رحب للاستيعاب أو الفهم، فيه يصبح ممكنا امتلاك حيز التعدد الذي تتلاشى فيه الاختلافات[33].. إلي مجال الدراسات النفسية / الاجتماعية حيث نجد، مثلا، دراسة آلون وايت Allon White "الهيستيريا ونهاية الكرنفال - الاحتفالية والعصاب البرجوازي" التي يحلل فيها تأثير الرفض البرجوازي للاحتفالات الكرنفالية[34] .. إلي عروض المسرح وقراءاته، علي حد سواء، إلي استكشاف أثر الكرنفال في بعض المسرحيات الطليعية في أمريكا اللاتينية، وفي أعمال أدبية وسينمائية تتفجر خارج التقعيدات الجاهزة (التي ظلت تحيط لمدة طويلة بأشكال فنية راسخة) مثل أفلام جان لوك جودار[35].

وكذلك كان من المجالات الجديدة التي تم توظيف مفهوم الكرنفال في تحليلها خطاب المحادثات الإليكترونية علي شبكة الإنترنت (أو الـ Chat)؛ وقد درست ميرنا ويلزMerna Wells أثر الكرنفال في خلخلة الخطاب المهيمن، خلال تحليل الوسائط الحية والمتعددة للمحادثات الإليكترونية[36].

أما تطبيقات مفهوم الكرنفال في حقل الدراسات الأدبية، وفي دائرة الرواية بوجه خاص، فهي متكثرة بحيث لا تحتاج إلي إشارة. والملاحظ أن بعض هذه التطبيقات سعى إلي تعرف أبعاد متنوعة وجديدة في مفهوم الكرنفال، ربما أبعد من تلك التي

توقف عندها باختين نفسه، ويتصل هذا ـ فيما يتصل ـ بأن هذه التطبيقات تستكشف مفهوم الكرنفال في تجارب روائية تخوض مغامرات إبداعية جديدة، وتتمثل الكرنفال بطرائق مبتكرة[37].

- 5 -

كيف يمكن أن نرى علاقة الكرنفال بالمدينة؟

يمكن أن نراها كعلاقة وثيقة ومركبة، في آن.

صحيح أن مفاهيم أخرى لباختين قد تبدو ذات صلة أكثر قربا ووضوحا بالمدينة، مثل مفهوم "الكرونوتوب Chronotope" أو متصل الزمان/المكان، الذي يقدم مفاتيح بسيطة، وربما مباشرة، لقراءة العلاقات الدنيوية والمكانية في روايات المدينة (وقد قامت هانا ويرث نيشر Hana Wirth– Nesher بتحليل هذه العلاقات خلال استخدام هذا المفهوم في دراستها "تشفر المدينة ـ قراءة الرواية الحضرية الحديثة"[38])، ولكن مفهوم الكرنفال، كذلك، يتصل بالمدينة اتصالا وثيقا وإن كان من نوع آخر.. اتصال الانتماء واتصال المناوأة، معا، إن صح هذا التعبير. فالمدينة كانت خلال تاريخها القديم، ولاتزال، موطن "المهرجان" ـ فيما يرى هنري لوفيفر؛ إذ هي منطلق "الخصائص الثورية للمهرجان [لتي] تولد في المدينة أولا، ثم تنتشر في المجتمع كله بعد ذلك"[39]، والكرنفال يولد في المدينة شأن أشياء كثيرة تولد فيها. كذلك، من ناحية أخرى، يقوم الكرنفال ـ فيما يقوم به ـ بمناوأة علاقات هذه المدينة: المدينة تفكك، وتعزل، وتؤكد معاني مثل: "الفردية" و"العزلة" و"التوحد" و"الاغتراب" و"الإبهام الحضري"، وتعزز فكرة "الدور" أو المكانة لساكنيها، وتحتفي ـ فيما تحتفي ـ بالقوانين المكتوبة التي يجب مراعاتها[40].. إلخ، والكرنفال ينفي ـ ولو لوقت ـ هذا كله، خلال ما يقوم به من "ربط" و"توحيد" و"تعارف" و"مشاركة جماعية".. معه تسقط كل أشكال الاحترام الزائف، وتنهار فيه كل المواضعات والقوانين.

***

ثم كيف يمكن أن ننظر إلي علاقة: الكرنفال ـ المدينة ـ الرواية ؟

يمكن أن ننظر إليها بوصفها متصلا واحدا. وهو هنا، أيضا، قائم علي الترابط والتركيب، في آن، تقود كل حلقة من حلقاته إلي حلقة أخرى، تؤثر فيها أو تتأثر بها، إيجابا أو سلبا.

تاريخيا، ولزمن طويل، كان هناك نوع من الموازاة بين بنية المدينة وبنية الرواية، علي مستويات متعددة. وفي هذا الاتجاه يمكن ملاحظة طابع البنية "المركزية" (نواة المركز السياسي / الديني في المدينة، في مقابل نواة الراوي العليم والسرد الموحّد الموجّه، والوعي الأحادي المنتسب للمؤلف .. إلخ، في الرواية). وقد استمرت هذه الموازاة بين البنيتين المركزيتين لكل من الرواية والمدينة حتى القرن التاسع عشر، ثم تفتت هذه البنية المركزية المشتركة بخلق نموذج "النويات المتعددة"، في المدينة (بظهور مراكز أخرى جديدة: اقتصادية واجتماعية وعلمية.. إلخ)، وفي الرواية (باكتشاف الرواية متعددة الأصوات)، وتحقق هذا خلال القرن التاسع عشر أو بعده.

بالإضافة إلي ذلك، يمكن أيضا ملاحظة مجموعة من السمات، مثل: " التنوع" و"المرونة" و"الانفتاح" و"الحراك" و"عدم الاكتمال"، نهض عليها كل من تكوين المدينة وتكوين الرواية، فضلا عن وجود بعض المعاني، مثل: التحرر والفردية أو تمزيق الأواصر الجمعية التي كانت جزءا من معالم الصلات بين ساكني المدينة (التي فككت التجمعات السابقة عليها تاريخيا، أو الواقعة خارجها جغرافيا) كما كانت هذه المعاني نفسها قائمة وراء صياغة شخصيات الرواية الحديثة[41] التي جاوزت تناول الروابط العشائرية في فنون أسبق زمنيا، مثل الملاحم.

إن اكتشاف هذه الصلات، بهذا المنحى، يمكن أن يجد سندا من أفكار باختين حول جذور الصنف الروائي وتاريخه وحول تعدد الأصوات. وهذا كله يبدو كأنه يقصي الصياغة الكرنفالية، في الرواية، من كل صلة بالمدينة، من حيث إن الكرنفال - في مستوى من مستوياته - يبدو مرتبطا بنزوع جماعي، يوحّد ويربط، بينما تحتفي الرواية بمفهوم الفردية. لكن، خارج هذا السطح القريب الظاهر، يمكن رصد جوانب أخرى في الكرنفال تصله بالمدينة، منها - كما أشرنا - اتصال الموطن واتصال المناوأة،

ثم منها كذلك كون الكرنفال (سواء في تاريخه القديم أو في استعادته ـ أو استعاداته ـ الحديثة، كما سنلاحظ في "يومورينا") يعتمد اعتمادا أساسيا لافتا علي لغة المشهد، وهذه اللغة وثيقة الرابطة بتلك السمة التي اقترنت بالمدينة منذ تأسيسها؛ سمة الاحتفاء بـ "الثقافة البصرية" التي فارقت ـ فيما فارقت ـ بين المدينة وبين التجمعات السابقة عليها أو الواقعة خارجها، حيث كانت تسود تلك المجتمعات ثقافة تغلب عليها سمة السمعية (وهذه السمة، بدورها، يمكن تلمس أثرها الكبير في بعض أشكال السرد الروائي).

يضاف إلي هذا كله أن الرواية من حيث شكلها المفتوح المرن، وقدرتها علي "استقبال الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص، لإيقاع عصرنا" بعبارة د. جابر عصفور[42]، تبدو شكلا أقرب إلي ـ وأقدر علي ـ التعبير عن علاقات المدينة الحديثة المعقدة، وأيضا عن ملامح الكرنفال، وهي ملامح متباعدة الأطراف، غير متجانسة، حافلة بأوجه الانقلاب والتناقض.

- 6 -

نتوقف هنا وقفة مطولة بعض الشيء عن مدينة أوديسا، ساحة الكرنفال القديم/ الجديد، بما يجعلنا نتعرف ـ بوضوح أكبر ـ سياق هذا الاحتفال.

قبل أن تعرف مدينة أوديسا كرنفال "يومورينا"، بوقت طويل، كانت قد عرفت ـ منذ تكوينها ـ معنى "التعدد" وقيمة "الضحك". أسهمت عوامل عدة، واضحة، في جعل أوديسا مدينة كوزموبوليتانية، تحتفي بالتعدد والتسامح والمرونة في التعامل مع عناصرها التكوينية وثقافاتها المتنوعة. ثم أسهمت عوامل عدة، أقل وضوحا، في جعل مدينة أوديسا، في كل البلاد الناطقة بالروسية، مقترنة بالضحك.

***

كان الحضور الروسي والفرنسي، ثم الإيطالي، ثم المتصل بأجناس أخرى، منعكسا في تخطيط المدينة الأول (صدر أمر الامبراطورة كاترينا بتشييد المدينة عام 1896)، واستمر معها لوقت لاحق؛ حيث كانت هناك مناطق متعددة مخصصة لسكنى أبناء

كل جنسية أو جالية (ولعل كون المدينة مقترنة بوظيفة الميناء الذي يرحب بكل الغرباء من كل صوب قد أسهم في تحديد وتأكيد ملامح هذا التكوين الأول) . يضاف إلى هذا أن عددا ممن شغلوا منصب الحاكم العام للمدينة أسهموا في ترسيخ معنى تعدد الأجناس بدرجة لافتة. ولعلها ليست مصادفة أن كثرة من الحكام الأوائل للمدينة كانت من أصل غير روسي؛ فالحاكم العام الثاني، والقائم بالدور الأشهر في تطوير المدينة، دي ريباس، كان أبوه إسبانيا (ولعل اسمه ينطق في الإسبانية دي ريفاس)، وأمه أيرلندية من أصل فرنسي. واسمه يتردد في أوديسا كل يوم آلاف المرات حتى الآن، إذ هو علامة على أجمل شوارع المدينة، والذي يمثل مركزها التجاري والفني (ومن هذا الشارع ينطلق كرنفال "يومورينا" في يوم الاحتفال به). ثم كان هناك حاكم آخر شهير، الدوق دي ريشيليو، من أصل فرنسي كما يشير اسمه ولقبه، فتح أوديسا بدرجة أكبر على أوروبا والعالم، ومعه أصبحت المدينة ـ فيما تقول الكتابات عنها ـ "مدينة أوروبية بحق". كذلك كان هناك اهتمام عام من الحكام الآخرين للمدينة بتأكيد معنى التعدد هذا. ومن هؤلاء، مثلا، نيقولاي نوفوزيلسكي الذي حول المدينة إلى كيان يحتفي بمزيد من التعدد على مستوى المباني: مقاه تركية ويونانية، ومناطق باريسية بالكامل، ومطاعم إيطالية.. إلخ، بما جعل المدينة (التي كانت، فى وقت من الأوقات، الحاضرة الثالثة في الامبراطورية الروسية، بعد موسكو وبطرسبرج) من أكثر المدن الأوروبية جاذبية.

وقد انعكس معنى التعدد هذا في أسماء شوارع أوديسا وميادينها وساحاتها وبعض مناطقها أو أحيائها، حيث كانت ولا تزال حتى الآن تحمل أسماء تشى بهذا المعنى: فرانسوسكي بوليفار (البوليفار الفرنسي)، إيتاليان بوليفار (االبوليفار الإيطالي)، إسبانسكايا (الشارع الإسباني)، بولتسكايا (الشارع البولندي)، جريتشسكايا (الشارع اليوناني)، إستونسكايا (الشارع الإستوني)، بولسكي سبوسك (المنحدر البولندي)، مولدوفانكا (المنطقة المولدوفية)، استونسكي سكفير(الحديقة الإستونية). وطبعا هذه الأسماء تجاور الأسماء الروسية، سواء تلك التي تعود إلى زمن ماقبل الثورة

السوفييتية: إكاتيرينا سكايا (شارع كاترينا)، باتوميكين سكايا (شارع باتوميكين)، أو تلك التي تعود إلى زمن الاتحاد السوفييتي: كارل ماركس سكايا، إنجلس سكايا، بجانب عدة شوارع يدخل فيها اسم لينين.

***

مع هذا التكوين المحتفي بالتعدد، اقترنت أوديسا بحقائق، و بحكايات تشبه الأساطير، تجسد سمة أو أكثر من سمات الكرنفال.

فأوديسا كانت في وقت من الأوقات ساحة هائلة لعلاقات عشق بين بعض المشاركين في تأسيسها: الامبراطورة كاترينا والنبيل والدوق دي ريشيليو. وقد شيدت ساحة العشق هذه، في مكانها هذا، فوق شبكة هائلة من سراديب يطلق عليها "سراديب الموت"، وهي تمتد لمسافة شاسعة (حوالي 2500 كيلومتر) وقد حفرت وشيدت خلال العصور الوسطى لتكون- غالبا- مأوى الفارين من الاضطهاد الديني (وسوف تستخدم استخدامات شتى بعد ذلك: مركزا لعصابات التهريب، مقرا لمشاركين في حرب أهلية، مخابئ لميليشيات مقاومة النازي خلال الحرب العالمية الثانية.. إلخ). وهذه المدينة، ساحة العشق المشيدة فوق سراديب الموت[43] (لاحظ الازدواج الكرنفالي)، كان هناك شيء ما، خاص، يقرنها بالضحك، ويجعلها مشهورة به خلال تاريخ متصل: في كل الامبراطورية الروسية، ثم في كل الاتحاد السوفيتي، ثم في كل أوكرانيا وما حولها. وفي هذا السياق تتردد حكاية شبه أسطورية قديمة تفسر علاقة أوديسا بالضحك[44].

***

انتمى إلى أوديسا وعاش فيها، لفترات طويلة أو قصيرة، عدد من المبدعات والمبدعين. ولبعضهن وبعضهم فيها، الآن، شوارع مسماة بأسمائهن وأسمائهم: جوجول، بوشكين، أنطون تشيخوف، جوركي، بونين، ليسيا أوكراينكا، شيفشينكا، آنا أخماتوفا.

بوشكين (وله في شارعه بأوديسا متحف خاص به، بجانب القاعة التي يشغلها في المتحف الأدبي الكبير في هذه المدينة) كتب عن أوديسا قصائد عدة (وكتب فيها

فصلين ونصف من روايته "ايفجيني أونيجين" التي توقف عندها باختين ورأى فيها تمثيلا للغات العصر، إذ " تكاد لا توجد فيها كلمة بوشكينية واحدة "[45]). وفي واحدة من قصائده هذه لخص بوشكين هذين المعنيين في تكوين أوديسا، التعدد والضحك:

"سكنت، في ذاك الوقت، في أوديسا الترابية
(...)
هناك كل شيء يتنفس أوروبيا
وكل شيء يلمع بالجنوب
وينطق بالتعدد الحي ..
هناك لغة إيطاليا الذهبية
مسموعة في الشارع المبتهج
وهناك يمشي السلافي المتباهي
وكذلك الفرنسي، والإسباني، والأرميني،
واليوناني، و المولدوفي الثقيل
وابن الأرض المصرية..."[46].

- 7 -

بدأ الاحتفال بـ "يومورينا" في أوديسا، على نطاق واسع معترف به رسميا، في أول أبريل من عام 1972.

وفي احتفالين شهدتهما لـ "يومورينا" (أول أبريل من عام 2002 وعام2003)، التفاصيل كثيرة حد التخمة، متزاحمة حد الفوضى. مع تصفيتها واختصارها تبقى بعض ملامح دالة يمكن اختزالها في نقاط :

ـ قبل الاحتفال بأيام يكون إعداد المدينة: تنظيفها وتقليم الأشجار وغسل التماثيل.. إلخ.

ـ طقس ليلي يشبه شعيرة قديمة، ليلة أول أبريل. تذهب فتيات كثيرات إلى شواطئ البحر الأسود، يغطسن في مائه.

ـ صباح الاحتفال تكون هناك سراداقات قد نصبت في شوارع كثيرة بالمدينة، يتوارى وراءها الكثير من المعالم المعتادة.

ـ في كل مكان بأوديسا، تقريبا، مشاهد شواء وشراب ورقص ولهو وضحك. أغلب أهل المدينة يرتدي قناعا أو قطعة ملابس أو أكثر تشي بتحول المدينة إلى ساحة كبرى للكرنفال.

ـ من مبنى الهيئة البحرية، مرورا بشارع دي ريباس ثم شوارع أخرى، وصولا لمبنى البلدية، يمر موكب هائل قبيل الظهيرة. عدد غير محدود من المشاركين في الموكب، يمثلون مشاهد متتالية ساخرة. هذه المشاهد يعد بعضها تمثيلا لجنسيات أو أديان (بملابس تقليدية دالة): مولدوفيون، بولنديون، بلغار، روس، استراليون، عرب، يابانيون أو صينيون، أتراك ، أرمن .. إلخ، مسيحيون ويهود ومسلمون ومتصوفة آسيويون.. إلخ، وبعض هذه المشاهد يعد تمثيلا لمهن أو لطوائف أو لفئات متعددة: جزارون، سماكون، رجال بوليس، عاهرات، قياصرة، جنود، غواصون، رجال دولة معروفون، طلاب، جلادون، فلكيون، رجال مرور، عمال نظافة، رجال دين، غجر، مدرسون.. إلخ. ينهض هذا التمثيل على محاكاة ساخرة أو مسخ كاريكاتوري، يجعل من الجميع، بمساواة كرنفالية كاملة، مثارا لابتعاث الضحك (وهذا المعنى شمل الشخصية التي ترتدي قناع " ليونيد كوتشما"، رئيس دولة أوكرانيا، آنذاك).

ـ ضمن المشاهد تمثيل كاريكاتوري لبعض المفارقات والتناقضات والأوضاع المقلوبة، باستعادة واضحة لقلب الأدوار في الكرنفال القديم.

ـ بعض المشاركين في الموكب يحمل لافتات بها عبارات مكتوبة. ينعكس في هذه العبارات ـ بلغة صامتة ـ بعض ملامح الكرنفال القديم، إذ يتجاور الجاد بالهزلي، والسامي بالوضيع، والحقيقة بالخيال.. إلخ.

ـ خارج الموكب الرئيسي، في الشوارع الرئيسية، يفيض الكرنفال عن مجراه، ويذهب كل شيء وكل أحد إلى الأطراف، ويتخطاها، وينقلب عليها، بمعنى كرنفالي أصيل.

ـ ضمن مشاهد هذا الخروج يكون قصف ولهو وضحك، ويكون تعارف وتقارب

وتحرر وتلاحم بين غرباء (أو كانوا كذلك قبل "يومورينا")، وتكون هناك علاقات حميمة تنشأ فجأة (تستمر أو لا تستمر بعد الاحتفال)، وتكون هناك زيجات تعقد في طقس كرنفالي كامل، بين رجال ونساء، كلها تتم بشكل مقلوب وساخر بالمعنى الكرنفالي القديم. ثمة من يقوم بدور مباركة الزواج (تمثيل لسلطة الدين) وبتسجيله في عقد مكتوب هزلي (تمثيل لسلطة القانون)، والعقد نفسه يعد صيغة مقلوبة ساخرة من صيغ الزواج الرسمية المتعارفة، الزوج يقول: "أتعهد بأن أضرب زوجتي كل يوم، وألا أنفق عليها، وبأن أسبها، وأهينها، وأتركها وحدها بالبيت لأخرج وقتما أشاء، وأغيظها.." .. إلخ، والزوجة تقول: "أتعهد بألا أطيع زوجي في أي شيء، وألا ألبي له اي شيء يطلب، وبأن أتآمر عليه، وبألا أطبخ له أو أنظف له بيته، وبأن أخونه وأكذب عليه.."!!.. إلخ .

***

ربما يلتقي "ضحك" "يومورينا"، غير المعتاد، مع الضحك المعتاد في أوديسا، وربما يلتقي تحرره الاستثنائي مع تحررها المألوف.. ربما لا تكون هناك نقلة نوعية تماما (كما كان الحال في أغلب حالات الكرنفال في العصور الوسطى، حيث التحول كان كاملا بين نمطين متناقضين من أنماط الحياة). ولكن مع ذلك، ففي "يومورينا" يسير كل شيء في اتجاه تخطي كل حدود، في اتجاه تجاوز أو هدم كل "مألوف" أو "معتاد".. كل شيء وكل أحد يذهب إلى أقصى ما يمكن الذهاب إليه، باختصار.

هكذا، بوجه عام، يتصل "يومورينا" بالكرنفال القديم وينفصل عنه، في آن. الزمن غير الزمن، والعلاقات غير العلاقات، والسياق غير السياق (وإن ظلت قرابة ما قائمة بين هذا وذاك، بين هذه وتلك). ربما وحدهم الناس مازالوا يحملون نفس أشواق التحرر ورغبة الخروج من كل دائرة مفروضة.

- 8 -

لعل من المفيد فهم احتفال "يومورينا" في سياقه التاريخي والجغرافي معا.

فتاريخ كرنفال "يومورينا" الذي لا يجاوز بضعا وثلاثين عاما، في هذه المدينة

الأوكرانية، لا ينفصل عن الاحتفال القديم - الذي توقف عنده باختين - في الثقافة المسيحية[47] في أوروبا العصور الوسطى، كما أنه يجاوز هذا الاحتفال القديم إلى احتفالات شتى مشابهة أو مماثلة، وأحيانا مطابقة، تمتد إلى ثقافات أخرى تنتمي إلى تواريخ أبعد وأماكن أكثر نأيا، في بقاع متعددة من العالم.

فالمؤكد أن احتفال عيد الحمقى القديم الذي توقف عنده باختين يجد موازيا شبيها في مصر المملوكية، خلال العصور الوسطى، فيما كان يسمى عيد النيروز أو عيد النوروز، وكان يقام احتفالا بفصل الربيع. والتفاصيل التي يذكرها ابن إياس في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور) عن هذا العيد تجعلنا نرى فيه موازيا حرفيا لعيد الحمقى الأوروبي الذي توقف عنده باختين (وتسمية "عيد النيروز" تعود إلى اللغة الفارسية، ولا يزال سكان بعض مناطق آسيا الوسطى وإيران وشرق وجنوب تركيا - من الشيعة العلويين والأكراد، بوجه خاص - يحتفلون بعيد النيروز يوم 21 مارس من كل عام). وللعيدين، الحمقى والنيروز، مواز شبيه آخر، حديث، يسمى عيد "سلطان الطلبة" يتم في دولة المغرب).

والصلة بين الكرنفال والربيع قديمة، أقدم من الاحتفال الأوروبي. فجذور الكرنفال تعود إلى مملكة بابل وبلاد مابين النهرين، حيث "كانت تقام مهرجانات شعبية احتفالا بقدوم الربيع، وكانت الحياة الاجتماعية تنقلب في هذه المهرجانات رأسا على عقب، فيصبح السادة عبيدا والعبيد أمراء. ويتم انتهاك القوانين..."[48]. وتشير موسوعة Encarta Encyclopedia إلى أن الكرنفال جاء من الطقوس الدينية الفرعونية، قبل أن يتم تكريسه في العصور الوسطى.

ظل الاحتفال بعيد الحمقى في أوروبا مرتبطا بمنتصف فبراير. وكانت بداية الاحتفال بيوم الضحك في أول أبريل بأيرلندا. وقد انتقل هذا الاحتفال، في ذلك اليوم، إلى روسيا خلال القرن السابع عشر.

وتختلف التفسيرات بشأن اختيار أول أبريل عيدا لكذبة أبريل الساخرة، وأغلب هذه التفسيرات يشير إلى اعتماد التقويم الجريجوري عام 1654، حين تم الاتفاق على

اعتماد شهر يناير ليكون الشهر الأول في السنة، بدل شهر أبريل الذي كان يعتبر أول شهور السنة في بعض الحضارات القديمة. وبعد هذا التحول ظل أول أبريل "عيدا كاذبا" لرأس السنة وارتبط بـ "كذبة أبريل". "يومورينا"، في أوديسا، يستعيد هذا التاريخ علامة على "يوم الضحك" (ويختلف بذلك مع "يوم الضحك العالمي" الذي يتم الاحتفال به في بعض البلدان في أول يوليو من كل عام).

***

يتصل بهذا الامتداد الجغرافي والتاريخي لـ "يومورينا" تحولات الضحك في أوروبا خلال الزمن، فـ "يومورينا" واحد من كرنفالات عدة تقام في أوروبا، الآن، كل عام (بالإضافة إلى كرنفال "ريودي جانيرو" الذي يقام في البرازيل)، بعضها يقام في ألمانيا (كرنفال كولونيا وكرنفال البيرة) وبعضها في فرنسا (نيس) وفي إيطاليا (فينيسيا).. إلخ. ولا أعرف مدى صلة هذه الكرنفالات بعيد الحمقى القديم (الذي أرجو أن تكون صلة "يومورينا" به قد وضحت)، ولكن المرجح أنها جميعا بقايا روح قديمة لا يزال جمرها متقدا تحت ركام رماد الجدية التي سادت في أوروبا مع صعود الكلاسيكية والعقلانية بعد القرن السادس عشر، حيث عكست هذه الكلاسيكية والعقلانية "الثقافة الرسمية الجديدة"، وساد مع هذه الثقافة "ميل خاص نحو الثبات"[49].

- 9 -

لماذا "يومورينا" الآن، في هذه المدينة، في هذا الزمن ؟

لاحظنا في تاريخ "يومورينا" دولتين لا دولة واحدة. بدأ هذا التاريخ رسميا قبل أفول دولة الاتحاد السوفييتي بحوالي عقدين واستمر بعد استقلال دولة أوكرانيا عنه منذ عقد كامل وبضع سنوات. في الفترتين كان هناك سعي الدولة للسيطرة الرسمية على "يومورينا"، وفي الفترتين كان "يومورينا" يحقق هويته، من حيث هو كرنفال، ويفيض خارج مجراه المرسوم.

لماذا ـ مرة أخرى ـ "يومورينا" الآن؟

دائما كانت هناك حاجة ما إلى الكرنفال. ولعل الحاجة إلى الكرنفال في أزمنته وتواريخه القديمة والوسيطة تلتقي والحاجة إلى اكتشافه (في زمن باختين)، والحاجتان تلتقيان والحاجة إليه الآن. وكثيرون ممن كتبوا عن باختين توقفوا عند سياق إنتاجه لمفاهيمه، حيث هناك من يرى ـ مثل ميشيل لاكومب Michel Lacombe ـ أن باختين حلل مفهوم الكرنفال " ليعكس خبرته الخاصة بالستالينية وفهمه الخاص لها"[50]، وحيث هناك من يشير ـ مثل ماركو جوفان Marko Juvan ـ إلى أن باختين في "وقت حكم الحزب الواحد (...) الديكتاتوري، خلق يوتوبيا مثالية، مغوية ومتزايدة، من الديموقراطية الجذرية التي بذلت كل جهد ممكن من أجل الحوار المتكافئ واعتبار أن ماهو فردي وماهو جماعي مفتوح كل منهما على الآخر"[51]. وإذا كان بعض دارسي باختين يرون في هذه الصلة، بين باختين وسياقه التاريخي، تأثيرا على المفاهيم التي قدمها، بحيث يجب أن يمتحن مفهوم مثل الكرنفال "خارج سياقه"، (فيما يقول مثلا صمويل كينسر Samuel Kinser[52])، فإن تزايد حجم الدراسات التي انطلقت مؤخرا من مفهوم الكرنفال، ثم انبثاق تجارب مثل "يومورينا" تستعيد الاحتفال الذي تأسس عليه هذا المفهوم، إنما يؤكدان الحاجة إلى استمرار ورود هذا النبع.

الحاجة، إذن، إلى الكرنفال قديمة متجددة، في آن. ولعل هذا المعنى يتأكد خلال تذكر الوظائف التي يقوم بها ـ والأدوار التي يؤديها ـ الكرنفال؛ كل كرنفال، على المستويين الشعبي والرسمي، معا.

إن الكرنفال فيما يرى تيري إيجلتون Terry Eagleton يمكن أن يكون شبيها بـ "جيب مباح" a licensed enclave ، أو نطاق منح ترخيصا بالتحرر[53]، بما يجعله يقوم بوظيفة أمان إزاء السخط الشعبي، و"شكل رقيق من أشكال السيطرة الاجتماعية" فيما يقول بيتر جونز Peter Jones [54] . لقد كانت هناك، دائما، ولاتزال، دوافع تقود الناس إلى التنفيس عن مشاعر الغضب، والخوف، والخنوع، والإحساس بالمظالم الاجتماعية. وكان الكرنفال، دائما، وسيلة من وسائل هذا التنفيس؛ الأمر الذي جعل "الدولة"، قديما والآن، تسمح بالكرنفال وتحرص ـ في الوقت نفسه ـ على السيطرة

على ممكنات أو احتمالات تحوله إلى شيء آخر. وقد ارتبط بعض الكرنفالات، فيما يشير المؤرخ الفرنسي إيمانويل ليروي لادوريه، ببعض المذابح في جنوب فرنسا خلال القرن السادس عشر، وكان يقوم بهذه المذابح النبلاء وأبناء الطبقة الأرستقراطية إزاء العامة المحتفلين بالكرنفال[55]، ولعل هذا استدعى، مع أسباب أخرى، سعي الدولة، كل دولة، إلى مزيد من إحكام سلطة ما، تحرص على وضع حدود مرسومة، غير مرئية ولكن قائمة ومحددة، يجب ألا يتخطاها الكرنفال.

إن الوظيفة التطهيرية الجماعية التي كان يقوم بها الكرنفال في العصور الوسطى، حيث كان يحرر الجماعة من المخاوف التي تتهددها، لاتزال ـ على الأرجح ـ تجد أسبابا لاستمرارها. فمتى، وأين، حقا، كانت الجماعة بلا مخاوف ؟ ومتى، وأين، إذن، انتفت الحاجة إلى الكرنفال؟

- 10 -

ماذا يحدث "يومورينا" في أوديسا، أو ماذا يحدث الكرنفال في المدينة ؟

أتصور أن "يومورينا" لا يخرج بأوديسا عن تاريخيتها الراهنة، لا يعيدها إلى زمن القرون الوسطى ولا يعيد ذاك الزمن إليها. ومادمنا ـ فيما يرى باختين ـ لا نعيد خلق القرون الوسطى، فإننا لم نعد نعيش الزمن الدائري الذي كان ضروريا بالنسبة للكرنفال، وإنما نعيش في زمن تاريخي. ولكن، مع هذا، يناوئ "يومورينا" زمن أوديسا التاريخي المرجعي، كما يناوئ كل كرنفال زمن مدينته المرجعي، خلال البدء من هذا الزمن ثم القذف به إلى زمن آخر، ليس حلم الماضي بقدر ما هو حلم المستقبل، حتى وإن لم يتحقق هذا المستقبل أبدا.

الكرنفال القديم نفسه قد اختلف في تحولاته المتأخرة مع بداياته الأولى، وتقارب ـ في هذا الاختلاف ـ مع العلاقات الاجتماعية التي تحتفي بدور الفرد، والتي بدأت بعد عصر النهضة الأوروبي وتصاعدت ثم تعاظمت بعد الثورة الصناعية. لقد "أصبح الكرنفال فرديا"، و"انتقلت روح الكرنفال من الجماعة إلى الفرد"[56] منذ زمن بعيد.

وإذا كانت المدينة القديمة والحديثة قد احتفت بصيغة الفرد، أو بصيغة "

المواطن" الذي أحلته محل "العضو في العشيرة"، فأفقدته قدرا كبيرا من انتمائه الجماعي .. ثم إذا كانت المدينة المعاصرة قد أمعنت به سيرا في هذا الاتجاه، فغذت من طابع العزلة أو الاغتراب الذي يسم علاقات هذا "المواطن" الفرد، فإن احتفالا مثل "يومورينا"، في مدينة مثل أوديسا، يحوم حول روح قديمة مفقودة، ينشدها لا ليستعيدها كما كانت في ذاك الزمن الذي مضى وانقضى، وإنما يحاول أن يحييها، في داخل إنسان الكرنفال، قبل مواتها، وربما قبل مواته هو أيضا، الكامل والنهائي.

ليس بعيدا عن هذا المعنى ما رآه بعض دارسي المدينة المعاصرة، من أن المساحات الحضرية التي أنشأتها الحداثة كانت "إلى الموت أقرب"، و"أن الضجيج والصخب وزحام القرن التاسع عشر هو وحده الذي أبقى على الحياة الحضرية المعاصرة"[57]. وإذا كنا قد تعلمنا في نمط واحد من الحداثة ـ فيما يقول مارشال بيرمان ـ " كيف نبني الهالات حول المساحات وحول رءوسنا، فقد نتعلم من نمط آخر منها (لعله أقدم زمنا) كيف نفقد هالاتنا ونجد أنفسنا من جديد"[58]. ولعل "يومورينا"، بامتداداته القديمة ومماثلاته الراهنة، يزيح الهالات عن المحتفلين به.

- 11 -

وماذا عن رواية "يومورينا" ؟

لعله سؤال سابق يسبق أوانا ما، ولعله يتخطى ـ قفزا ـ إشكالا قديما، لايزال ماثلا، حول العلاقة بين "المرجعي" و "الفني"؛ تلك العلاقة التي تحفل بإمكانات متنوعة شتى للتمثل (بما يجاوز تخوم فكرة الانعكاس التبسيطي)، وإمكانات التمثل هذه تحتاج ـ في فنون مثل الرواية، لا تتأسس على استجابات فورية ـ إلى زمن ليس قصيرا، أو ـ على الأقل ـ تحتاج إلى وقت أطول من ذلك المتاح للإجابة عن مثل هذا السؤال.

ربما هذه الرواية التي تتمثل "يومورينا" هناك الآن تختمر. ربما سوف تأتي.. المهم أن الجذر (مشروع الشجرة) ماثل، ومن ثم فاحتمال الثمار قائم. وعندما ينتقل الاحتمال إلى طور التحقق، سوف تكون هناك أسئلة جديدة ـ وليس إجابات ـ عن ملامح تلك الرواية التي مست أفق "يومورينا" أو مسها أفق "يومورينا":

***

هـل حقـا استطاع "يومورينا" أن يكون فعـالا في روايتـه مثلمـا هـو فعـال في مدينته؟

هل هذا التمثل الجديد، لهذا الكرنفال القديم / الجديد، أضاف إلى التقنيات الأدبية الروائية التي رصدها باختين؟ ثم كيف ؟

هل اكتفي بأن أبقى على حياتها في مواجهة ما يتهددها ـ وربما يتوعدها ـ بالاختفاء في عالم المدينة الحديثة الخاوي، الموغل في عزلته وتجريده، الذاهب أبعد فأبعد عن جسدانية الكرنفال وجماعيته؟

هذه وأخرى، أسئلة مثارة، وربما معلقة، الآن أو حتى الآن.. وربما ستظل كذلك في زمن محتمل قادم، ليس قصيرا بحال.

*

وإذا كان باختين قد رأى في "ضحك العصور الوسطى فعلا " يواجه الخوف المتوارث"، فعلا قد " قهر الخوف من الغامض ومن العالم والسلطة "، و"كشف بجرأة عالية حقيقة العالم والسلطة"؛ أي "كشف عن العالم الأكثر سعادة والأكثر وضوحا، ألا وهو المستقبل" ـ بكلمات باختين وفيصل دراج معا[59]، فربما كان حاضر المحتفلين في "يومورينا"، الآن، هو مستقبل العصور الوسطى، حتى ولو لم يكن أكثر سعادة ولا أكثر وضوحا. و لعل هؤلاء المحتفلين، في حاضرهم الذي كان ـ فى وقت ما ـ مستقبلا لأسلافهم، يحلمون ـ بدورهم ـ بمستقبل آخر، أكثر سعادة وأكثر وضوحا.

الهوامش:

1- Gregory Jim Zappen، Mikail Bakhtin (1885 – 1975) ، Twentieth-Century Rhetorics and Rhetoricians.

2 - ممدوح عزام، "عن النظرية الباختينية والرواية العربية"، "بيان الثقافة"، العدد 139، 8 سبتمبر 2002.

3 - المرجع نفسه.

4 - نفسه.

5 - د. إبراهيم جنداري: "تعدد الأصوات ـ المنظور السردي، روايات إبراهيم جبرا إبراهيم نموذجا"، مجلة "الموقف الأدبي"، دمشق، العدد 383 ، آزار (مارس) 2003.

6 - Jennifer Wise ، "Marginalizing Drama: Bakhtin's Theory of Genre." Essays in Theatre، 8.1 (Nov. 1989): 15-22.

7 - انظر الفقرة رقم 4 من هذا البحث.

8 - انظر: د.شاكر عبد الحميد: (الفكاهة والضحك ـ رؤية جديدة)، سلسلة عالم المعرفة، 289 ، الكويت، يناير 2003، ص 296.

9 - Mikhail Bakhtin، Problems of Dostoevskys Poetics، trans. C. Emerson (Minnesota، 1987)، p.123.

والكتاب مترجم إلى العربية (قام بترجمته جميل نصيف التكريتي، وطبع طبعتين بالعراق والمغرب تحت عنوانين مختلفين).

10 - د. شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص 300 .

11 - Mikhail Bakhtin، Rabelais and his World، trans. H. Iswolsky (Indiana، 1984) ،P.26.

12 - Ibid،p.255.

13 - واستشهادات الهوامش الثلاثة الأخيرة نقلا عن:

Gregory Jim Zappen، Mikail Bakhtin (1885 – 1975) ، Twentieth-Century Rhetorics and Rhetoricians.

14 - Monquita Ransom، The Effect of Carnivalism on Literature and Society Literary Theory May 5، 2000 .

15 – Christopher Lee ، Plaing with history : Carnival Comes to the Nineties ، Australian and New Zeanda Studies ، Melbourn، 8 (1992) .

16 – Kate Chedgzoy ، Impudent Women : Carnival and gender in early modern culture ،

17 – Piers Kelly، Bakhtin ، Polyossia and Sacerd ، Critical theory and Cultural Studies ، Monash University ، 2002 ،

18 – ميخائيل باختين : (أشكال الزمان والمكان في الرواية) ، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص. 228 .

19 – د. شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص. 298.

20 – ميخائيل باختين : (الكلمة في الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص. 228.

21 – د. فيصل دراج، (تطور الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص. 79.

22 – انظر: د. شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص. 303.

23 – انظر المرجع السابق صفحة 314 ومابعدها.

24 – David Shepherd ، Communicating with Other Worlds: Contrasting Views of Carnival in Recent Russian and Western Work on Bakhtin" ، The Bakhtin Newsletter، 5.

25 – Clive Thomson، ، Antony Wall، : "Cleaning Up Bakhtins Carnival Act" Diacritics: A Review of Contemporary Criticism ، Volumes 23.

26 – Clive Thomson، ، Antony Wall، : "Cleaning Up Bakhtins Carnival Act" Diacritics: A Review of Contemporary Criticism ، Volumes 23.

27 – Julia Kristeva، Bakhtin، Word، Dialogue، and Novel"، Vestnik Moskovskogo Universiteta ، Volumes 9.

28 – Mary Russo ، "Female Grotesques: Carnival and Theory" ، Feminist Studies ، The Bakhtin Center.

29 – Gabriella M. Castellanos ، Carnival and Feminism: Discourse in Jane Austens Novels ، The Bakhtin Center.

30 – Michael Edward ، "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique" ، Utopian Studies ، Volumes 3 .

31 – Robert A. Wilson، "Play، Transgression and Carnival: Bakhtin and Derrida on Scriptor Ludens" ، Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature ، Volumes19.

32 – Vitalii Makhlin، "Carnival and Deconstruction" ، The Bakhtin Center

33 – Allan Irving ، Intoxicated Midnight And Carnival Classrooms: The Professor As Poet ، Center for Social Work Education Widener University.

34 – Allon White، : "Hysteria and the End of the CarnivaL Festivity and Bourgois Neurosis"، Semiotica ، Volumes 54.

35 – Robert Stam، Reflexivity in Film and Literature from Don Quixote to Jean-Luc Godard ، University Microfilm International Press ، Ann Arbor.

36 – Merna Wells ، Welcome to the Carnival: A Play of Electronic Discourse ، Comparative Literature، University of Witwatersrand، South Africa

37 – انظر من هذه التطبيقات:

- Barbara Babcock-Abrahams، : "The Novel and the Carnival World: An Essay in Memory of Joe Doherty" ، MLN: Comparative Literature ، Volumes 89 .
- Anne Richardson ، "City as Carnival، Narrative as Palimpsest: Lawrence Durrell's The Alexandria Quartet" ، Journal of Narrative Technique ، Issue Number 18.
- Craig Brandist، "Carnivalization and Populism in the Modern Soviet Novel: Platonov and Bakhtin" ، Essays in Poetics ، 1997.

38 – Hana Wirth- Nesher ، "City Codes.Reading the modern Urban Novel. Cambridge University Press، 1990 .

39 – انظر: اديث كرزويل، (عصر البنيوية ـ من ليفي شتراوس إلى فوكو)، ت. د. جابر عصفور، منشورات دار الآفاق، بغداد، 1984، ص 87.

40 – انظر لهذا الباحث: (الرواية والمدينة ـ نماذج من كتاب الستينيات في مصر)، سلسلة كتابات نقدية 109، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.

41 - انظر الباب الأول من المرجع السابق.

42 - د. جابر عصفور: "مفتتح" مجلة "فصول"، مجلد 11، عدد 4، القاهرة، شتاء 1993 . ونشر أيضا في كتابه: "زمن الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000.

43 - اعتمدت في الفقرات السابقة على بعض الكتابات عن أوديسا وعلى استكشاف هذه المدينة التي عشت فيها أربع سنوات.

44 - تقول هذه الحكاية إن كل المدن فرضت عليها جزية كبيرة. ذهب الجباة لأخذها في المرة الأولى واستطاعوا جمعها. وعندما ذهب الجباة لأخذها في المرة الثانية وجدوا أهل أغلب المدن واجمين وبعضهم يبكي وينتحب، لأنهم كانوا يجدون مشقة بالغة في جمع الجزية لدفعها، ولكن أهل أوديسا كانوا مبتسمين لأنهم استطاعوا جمعها ودفعها وإن بالكاد. وفي المرة الثالثة عندما ذهب الجباة إلى أهل المدن كلها وجدوهم يبكون، بينما كان أهل أوديسا يضحكون. تعجب الجباة وسألوهم عن سبب ضحكهم. قال لهم أهل أوديسا: "إننا نضحك لأننا لم نعد نملك شيئا لندفعه!". ويتردد أن أوديسا حاولت أن تجد في هذه الحكاية مصداقا لهويتها، فأصبحت "مدينة الضحك" التي تخاصمت إلى الأبد مع الأسى!

45 - توقف باختين عند هذه الرواية وأشار، خصوصا، إلى معنى التعدد فيها، فلغتها تعد ـ فيما يرى ـ تمثيلا للغات العصر، انظر: (الكلمة في الرواية)، سبق ذكره، ص 241 و243.

46 - من قصيدته "إذن، في ذلك الوقت، سكنت في أوديسا".

47 - انظر بحث كاريل إيمرسون:

- Caryl Emerson، First Hundred Years of Mikhail Bakhtin، Princeton University Press، April 2000 .

48 - نوال السباعي، "الكرنفالات حقيقة عارية"، في:

Islamonline.net. 13 — 3 — 2001

49 - د. شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 302.

50 – Michèle Lacombe، Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches، Scholars، Terms ، University of Toronto Press.

51 – Marko Juvan، Introduction: Bakhtin and the Humanities ، Bakhtin and the Humanities: Proceedings of the International Conference in Ljubljana، October 19–21، 1995.

52 – Samuel Kinser، Rabelais' Carnival: Text، Context، Metatext ، The New

Historicism: Studies in Cultural Poetics ، University of California Press،P.149.

53 – Terry Eagleton، Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism. London: Verso، 1987.

54 – Peter Jones ، Anarchy in the UK: '70s British Punk as Bakhtinian Carnival، University of Southampton Southampton، England .

55 – انظر: د. شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص 308.

56 – د. شاكر عبد الحميد، المرجع نفسه، ص 304.

57 – جين كوبنز، "موت المدن الأمريكية وحياتها، 1961" نقلا عن : د.رضوان جودت زيادة، "من أزمة الحداثة إلى فوضى مابعد الحداثة"، "الملتقى"، دمشق، أكتوبر، 1999).

58 – مارشال بيرمان، (حداثة التخلف ـ تجربة الحداثة)، ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، 1993.

59 – د. فيصل دراج، المرجع السابق، ص78.

هاجس الحرية في ثلاثية
" أطياف الأزقة المهجورة "
لتركي الحمد

د. الرشيد بشير بو شعير*

الملخص

*أستاذ مساعد، جامعة الإمارات العربية المتحدة

يعد الكاتب السعودي " تركي الحمد " في طليعة الكتّاب الذين يسهمون في إثراء وتأصيل الرواية بمنطقة الخليج العربي، فتغدو في أيديهم قنديلاً يضئ شعاب الهموم والهواجس الاجتماعية والفكرية بجرأة متميزة، ما تفتأ تثير جدلاً ولغطا في أوساط النقاد والمثقفين في سائر أرجاء الوطن العربي.

ولا ريب في أن هاجس الحرية يأتي في مقدمة هذه الهواجس التي شغل بها تركي الحمد في أعماله الروائية، وخاصة في ثلاثيته الموسومة بـ " أطياف الأزقة المهجورة "، لا سيما وأنه يقارب هذا الهاجس في جانبه الواقعي الظاهراتي وفي جانبه العقائدي المتيافيزيقي على حد سواء، ولكن بمنهج الفنان المبدع، وليس بمنهج الباحث أو المفكر الأكاديمي بداهةً.

ومن هنا يطرح القارئ المتأمل في هذا العمل الروائي كثيراً من الأسئلة من مثل الأسئلة الآتية:

ما المظاهر الواقعية السياسية والاجتماعية لهاجس الحرية في هذه الرواية؟ وما المظاهر العقائدية المتيافيزيقية لهذا الهاجس؟ وما مدى أصالة رؤى الكاتب المتصلة بهاجس الحرية؟ وما قيمة تلك الرؤى؟ وما الإجراءات الجمالية التي اتخذها الكاتب في التعامل مع هاجس الحرية؟

ولعل هذه الأسئلة المطروحة تعد مسوّغاً كافياً لإنجاز هذا البحث الذي لم يطرق من قبل في حدود علمي.

إن رواية " أطياف الأزقة المهجورة " تتألف من ثلاثة أجزاء، وهي على التوالي : " العدامة "، و " الشميسي " ، و" الكراديب "، وهي من الرويات التي تؤسس لفن الرواية في الخليج العربي أو تؤصلها بشكل فعال بتعبير أكثر دقة، وذلك على نحو ما نرى في أعمال روائية عربية أخرى، مثل ثلاثية " نجيب محفوظ " [" بين القصرين"، و" قصر الشوق " ، و" السكرية "]، وخماسية عبدالرحمن منيف ["التيه " ، و" الأخدود " ، و " تقاسيم الليل والنهار" ، و" المنبت "، و " بادية الظلمات "]، وثلاثية محمد ديب [" النول "، و" الدار الكبيرة " ، و" الحريق "]،

وثنائية علي أبي الريش " مجبل بن شهوان " ، وثلاثية عبدالله خليفة " الينابيع "، وغيرها من المطولات الروائية العربية التي تسهم إسهاماً كبيراً في أصيل الفن الروائي في الأدب العربي المعاصر.

وبالرغم من كون هذه الرواية تنتمي إلى ما يمكن أن يسمى " أدب السجون" الذي بدأه عبدالرحمن منيف في أدب الخليج بروايته " شرق المتوسط " التي أعاد صياغتها الفنية والفكرية في رواية لاحقة، وهي روايته " الآن هنا "، فإن تركي الحمد في ثلاثيته هذه يعنى بهاجس أعمق من الهاجس الذي شغل به عبدالرحمن منيف في روايتيه المذكورتين، وهو هاجس الحرية؛ فإذا كان عبدالرحمن منيف قد عني بهاجس الحرية السياسية، فإن تركي الحمد قد عني بإشكالية الحرية سياسياً واجتماعياً وميتافيزيقياً، كما سنرى، وهو ما يضفي على عمله طابعاً فكريا عميقاً.

وملخص هذه الثلاثية أن " هشام إبراهيم العابر " الطالب الذي ينتمي إلى عائلة من الطبقة الوسطى، يريد أن يؤكد ذاته من خلال ممارسة أعمال سياسية وقراءة الكتب " المحرمة " ومغامرات عاطفية وتجارب حياتية وفكرية، فيستجيب لإغراءات زميله " منصور عبدالغني " الذي يدعوه إلى الانخراط في تنظيم حزبي محظور " يسعى إلى مقاومة الظلم وإقامة العدل والحرية "[1] ، ولكنه ما يلبث أن يكتشف دكتاتورية القائمين على ذلك التنظيم واستخفافهم بالحريات الإنسانية، فيحاول أن يهجر ذلك التنظيم، ولكنه يخشى من متابعات أولئك " الرفاق " الذين كانوا يراقبونه باستمرار.

ويلتحق "هشام" بـ" جامعة الرياض " كي يدرس الاقتصاد والسياسة وينزل في بيت خاله مؤقتاً ريثما يستأجر شقة بالاشتراك مع بعض زملائه من الطلاب، ويدخل في سلسلة من التجارب العاطفية والممارسات التي تتناقض تماماً مع القيم التي كان قد تشبع بها في " الدمام " أو" القصيم " .

وفي هذه الأثناء تستطيع الشرطة أن تهتدي إلى ذلك التنظيم الحزبي المحظور وتشرع في اصطياد مناضليه واحداً واحداً، وهو ما يبث الرعب في قلب " هشام "

وصديق طفولته " عدنان " الذي كان مناضلاً في التنظيم.

ويفاجأ " هشام " بوالده يزوره في الرياض كي يقنعه بضرورة السفر إلى " بيروت " بعد انكشاف أمر التنظيم السري وملاحقته، فيحزم أمتعته ويتجه إلى المطار كي يسافر إلى لبنان آملاً أن يواصل دراسته هناك، ولكن الشرطة تقبض عليه وتنقله إلى سجن " الكراديب " بجدة، حيث يعذب ويقضي سنوات ين المجرمين والسجناء السياسيين، ولا يطلق سراحه إلا بعد أن يعترف بانتمائه إلى ذلك التنظيم، ويوقع وثيقة التوبة، وهو يحس بالانكسار والهزيمة والذل والخيانة[2].

وعندما يخرج " هشام " من السجن يجد أن كل شيء قد تغير في مدينته وفي الرياض؛ فقد تطورت الحياة العمرانية والاجتماعية تطوراً كبيراً، وتبددت أحلامه وفقد أصدقاءه وأصبح يحس بالاغتراب و " الوحدة الباردة "[3].

تلك هي أحداث ثلاثية " أطياف الأزقة المهجورة " لتركي الحمد باختصار شديد، فما الهواجس الفكرية التي تعبر عنها هذه الثلاثية؟

لعل أبرز هاجس تعبر عنه هذه الرواية - كما ألمحنا منذ قليل - هو هاجس الحرية، وهو الهاجس الذي يتجلى لنا في المظهر السياسي، والمظهر الاجتماعي، والمظهر الديني، والمظهر الميتافيزيقي، وهي المظاهر التي سنقف عندها بشيء من التفصيل في الفقرات الآتية من هذه الدراسة.

1 - المظهر السياسي لهاجس الحرية:

ويتراءى لنا هاجس الحرية السياسية بهذه الثلاثية في العمل الحزبي الذي كان يمارسه " هشام العابر " على مضض، كما يتراءى لنا في تلك المناقشات السياسية التي كانت تدور بين السجناء أو طلاب الثانوية وطلاب الجامعة المختلفي الاتجاهات والمشارب.

إن " هشام العابر " في الحقيقة كان متذبذباً يمتلك رؤية سياسية جلية ذات هدف ومنهجية محددين، وذلك بالرغم من انتمائه إلى تنظيم حزبي قومي اشتراكي، ولذلك نراه يضيق ذرعاً برفاق التنظيم، سواء كان ضيقه بسبب التصرفات الدكتاتورية التي

كان يمارسها المسؤولون من رفاقه في التنظيم، أم بسبب خوفه الشديد من افتضاح سره لدى السلطة، وهو ما يفسر رغبته في الانفصال من الحزب[4]، وارتياحه لانحلاله في نهاية الجزء الأول من الرواية، مفكراً في العودة إلى أهله وأصدقائه وبنت الجيران التي كان متعلقاً بها، " فقد كان غير مصدق أن كل شئ قد انتهى، وانتهت معه تلك المتاهة التي يعيشها. سيعود الآن إلى عالمه الحقيقي الذي تركه لأكثر من سنتين ونصف، سيعود إلى كتبه وأبيه وشلته ونورة "[5].

ولكن الشيء الذي كان يريده " هشام العابر " بقوة ووضوح وتميز هو حرية التنظيمات السياسية وحق التعبير عن آرائه السياسية، سواء كان ذلك في أجهزة الدولة أم في أجهزة الحزب، ولكنه ظل يبحث عن تلك الحرية دون جدوى؛ فالحزب الذي انتمى إليه طمعاً في تحقيق الحرية السياسية أصبح هو ذاته أداة لممارسة القمع ومصادرة الحرية، ولذلك نرى " هشام العابر" يعبر لزملائه عن يأسه عندما يكتشف أن الحرية التي كان يبحث عنها إن هي إلا وهم وسراب.

أخبرهم أنه أصبح يكره هذا التنظيم الذي لا يختلف عن أية حكومة وأجهزتها، الحكومة التي يقولون إنهم يناضلون ضدها، أخبرهم أنه ضاق ذرعاً بحكاية " نفذ ثم ناقش "[6].

كذلك عبر " هشام العابر " عن موقفه لزميله " مرزوق " و " زكي ".

وفي " الكراديب " يتجذر اليأس في أعماق " هشام العابر " عندما يحتك بالسجناء السياسيين الذين يمكن أن يعذبوا ويعدموا لزلة لسان، وهو ما يعبر عنه الكاتب من خلال الحوار الذي يدور بين بعض السجناء السياسيين الذين اعتقلوا وأصبحوا معرضين للإعدام، لوشاية أو " لكلمة طائشة "[7] قيلت في مجلس أنس، ويمكن وجود أدلة على إدانة معينة ودون محاكمة على نحو ما حدث لبعض السجناء اليمنيين الذين أودعوا السجن وظلوا معلقين ثلاث سنوات في " الدور الأرضي "[8] من " الكراديب ".

2 - المظهر الاجتماعي لهاجس الحرية:

ويتراءى لنا هذا الهاجس من خلال الضغط العائلي والضغط الاجتماعي على بطل الثلاثية " هشام العابر " الذي كان يعاني من المراقبة الصارمة لوالديه؛ فأمه كانت تراقب حركاته بدقة متناهية وتعاتبه بصرامة عندما يتجاوز تعليماتها، وأبوه يكاد يكون صورة طبق الأصل عن " أحمد عبدالجواد " في ثلاثية نجيب محفوظ، ولعل الشيء الوحيد الذي يجعله يختلف عن " عبدالجواد " هو ورعه وطيبته.

إن " هشام العابر " يضيق ذرعاً بتلك التعليمات والقيم المثالية التي كانت والدته تزرعها في نفسه، ولذلك نراه يجنح إلى التمرد وكسر جميع القيود التي تكبله سراً دون علم والديه، فيحطم " تمثال أمه " على حد تعبيره، وذلك بانضمامه إلى حزب محظور ثم انخراطه في سلسلة من الموبقات عندما سافر إلى " الرياض " كي يدرس الاقتصاد والسياسة مبتعداً عن سلطة والديه؛ ففي " الرياض دخن أو سيجارة، وشرب أو قطرة خمرة في حياته، وفي الرياض عرف طعم المرأة بعداً عن تلك الرومانسيات التي كانت تؤطر علاقته بنورة، وفي الرياض تعلم كيف يغازل النساء في سوق سويقة وشارع الثميري وشار الوزير. تعلم كيف يبحث عن بائعات اللذة المحرمة الرخيصات في أزقة الشميسي وحواري الديرة، وتعلم الأوقات المناسبة لعمل ذلك "[9].

وهكذا يكتسب " هشام العابر " خبرات وتجارب جديدة، بعد أن كان يبدو لزملائه " الأقل تجربة، أو هو عديم التجربة على الإطلاق"[10].

ولم يكن " هشام العابر " مدفوعاً إلى ممارسة هذه التجارب المحرمة اجتماعياً ودينياً غريزياً بقدر ما كان مدفوعاً إليها رغبة في الاستقلال عن وصاية والديه التي كان يحس بوطأتها وتشرنقها حوله، ورغبة في اكتساب خبرات حياتية يعتقد أنها سوف تخرجه من زمرة الأطفال والمراهقين السذج وتدخله في زمرة الرجال؛ ولذلك نراه يعتز بانتمائه إلى التنظيم السياسي المحظور وهو لم يتجاوز العشرين من عمره، بالرغم من الإحباطات التي ولدتها في نفسه تصرفات " الرفاق " في ذلك التنظيم.

وإذا كان تركي الحمد لا يدفع " هشام العابر " إلى التعبير عن غبطته واعتزازه

بخوض غمار هذه المغامرة السياسية الخطيرة فإنه يعبر عن ذلك تلميحاً بأسلوب غير مباشر، وذلك من خلال ذلك الموقف الذي يستقبل فيه " عبدالله الزعفراني " " هشاماً " ويأويه في بيته حتى يبعده عن أعين الشرطة التي كانت تبحث عنه..

إنَّ " عبدالله الزعفراني "، وهو صديق لوالد " هشام "، يوازن بين " هشام " وابنه " صالح " الغر المائع الذي يفتقر إلى الشجاعة الكافية التي تجعله يقدم على مغامرة كمغامرة " هشام ".

" أطفأ أبو صالح سيجارته في المنفضة القريبة، ونظر إلى هشام قائلاً: " ماذا فعلت بنفسك يا بني؟.. بل ماذا فعلت بوالديك، إن الحكومة لا ترحم في مثل هذه الأشياء مهما بدت بسيطة.. "، ثم وهو يضحك: " كله إلا (...) أبوك لا تلعب به .. " ، وصب لنفسه بيالة شاي أخرى، شربها بسرعة، ثم التفت إلى هشام بكليته وهو يقول بحماس: " بس تبي الصراحة .. عفارم عليك . عز الله إنك رجل "، ثم وهو يعود إلى استرضائه: ليت صالح يكون رجال، حتى لو حبس .. "، وما أن أنهى جملته ، حتى ظهر صالح عند الباب، بشعر مبلول، وثوب أبيض فضفاض، ورائحة عطر الليمون تفوح منه. نظر إليه أبوه وقال بسخرية: " ذكرنا القط جاينط.. "، وبانت علامات الإحباط والأسى على وجه صالح، إلا أنه لم يقل شيئاً، واتخذ له مجلساً بجانب هشام "(11).

إن هذا الموقف - كما يبدو بوضوح - يفصح أكثر من أي كلام يمكن أن يسوغ سلوك " هشام العابر " وعبر عن اعتداده بمغامرته التي صنعت منه رجلاً مهما يختلف تماماً عن تربة " صالح " المسترطئ، كما أن هذا الموقف يعبر كذلك عن رأي " تركي الحمد " ذاته واحتفاله الخفي بالتجربة، وهو ما يتراءى لنا في حرصه الواعي على تنمية هذا " الاعتزاز " في بناء شخصية " هشام العابر " على امتداد الثلاثية، حتى يغدو هدفاً في حد ذاته، بل إنه يغدو فلسفة في الحياة بالنسبة إلى " هشام العابر " الذي كان في بداية الطريق يحس بشيء من تبكيت الضمير والندم الممض جراء خروجه على النهج الذي رسمه له أبواه، ولكنه ما لبث أن استمرأ تمرده وانحرافه.

وهذا التحول في شخصية " هشام العابر " يجعله الكاتب شاملاً لعالم البلدة الصغيرة في مقابل عالم المدينة الكبيرة، وإذا كانت " العدامة " - وهو اسم الحي الشعبي الذي ترعرع فيه بالدمام - ترمز إلى البراءة والبساطة والصفاء، فإن " الشميسي " - وهو حي بالرياض كان يسكن فيه بطل الثلاثية - يعد رمزاً للعالم الجديد المناقض.

ومن براعة الكاتب في هذه الثلاثية أنه اتخذ من المكان أداة للإيحاء بموقف " هشام العابر " من العالمين المتناقضين - عالم " العدامة " وعالم " الشميسي " - معبراً عن تطور موقفه من قيم تينك العالمين.

إن " هشام العابر " يحن إلى عالم " العدامة "، ولكنه يكتشف زيف ذلك الحنين عندما يعود إليه في الإجازة الجامعية ويقابل أصدقاء طفولته الذين انفصل عنهم روحاً وفكراً وأصبحوا يبعثون السأم في نفسه.

" أهذا هو ما كان يحن إليه وهو في الرياض طوال تلك الشهور؟ لقد كان قضاء الوقت مع الشلة ألذ شيء في الوجود، فما باله اليوم يشعر بالملل وهو لا يكاد يكمل عشر دقائق معهم؟ إنه يشعر بسكون قاتل وسط هذه الشلة التي بدت غريبة عليه، أهذا هو " عالم البراءة " الذي أحس بالذنب حين دمر تماثيله واخترق أغشية عذريته؟ وأخذ يجيل النظر في أصحابه وهم يحتسون الشاي ويضحكون، وحسدهم على ما هم فيه من دعة وبراءة، ولكنه لم يكن يريد أن يعود إلى عالمهم من جديد .. بل لم يكن قادراً على ذلك حتى ولو أراد. لقد اكتشف عوالم جديدة من الإثارة والخوف والقلق واللذة معاً، لن يكون من السهل معها أن يستطيع العودة إلى عالم البراءة الذي لا زال يعيش فيه أصحابه. قد تكون هذه العوالم خبيثة وغير طيبة بمقاييس أمه، ومقاييس عالم البراءة الذي تعيش فيه الشلة، ولكنها أصبحت جزءاً من عالمه، لا يستطيع العيش بدونه، وإلا كانت الحياة خالية من الطعم واللون والرائحة. إنهم لم يذوقوا المرأة، ولم يدر رأسهم الشراب، ولم يعانوا قلق المغامرة والخوف من المجهول، فهل يعيش الحياة من لم يمر بهذا النفق من اللذة والتوتر؟ قد يكون كل ذلك خطأ، ولكن ما لذة الحياة

دون أخطاء؟ الخطأ يعني التجربة، والتجربة تعني حرية الاختيار "[12].

إننا نفضل أن ننقل هذه الفقرة ـ على طولها ـ كي نقف على مدى أهمية التجربة بالنسبة إلى " هشام العابر " الذي لم يعد يثمنها بالمعايير الأخلاقية وإنما أصبح يثمنها بمعايير عملية ومعرفية وسيكولوجية ذاتية، وكأن السلوك الأخلاقي بالنسبة إليه يستمد قيمته من الذات وليس من الموضوع، أو يستمد قيمته من التجربة العملية الواقعية وليس من المثال، وهو ما يجسد تطوراً كبيراً في رؤى " هشام العابر " المثقف الذي كان مولعاً بقراءة الكتب الممنوعة بعيداً عن عيون والديه ومدرسيه[13].

وفي " الكراديب " يعمق " هشام العابر " اعتداده بالتجربة، وهو في السجن يعاني مرارة هذه التجربة، فيتخذ منها سبيلاً إلى اللذة والجمال، وهنا يصطدم بالاختلال المنطقي في رؤيته الفكرية؛ إذ كيف يكون الضلال طريقاً إلى الهداية؟ و " كيف يمكن للقبح أن يكون جميلاً؟ "[14]

ولكنه ما يلبث أن يلتمس تسويغاً لهذا التناقض، سواء في التاريخ أم في طبيعة الذات البشرية؛ فيكتشف أن " كل تاريخ العالم هو تاريخ ألم، من أجل الجمال، ومن أجل اللذة كما يوعدون .. أمريكا قامت على أشلاء هنودها، ورأسمالية إنكلترا قامت على أشلاء عمالها، واشتراكية روسيا قامت على سخرة معسكراتها "[15].

وفضلاً عن ذلك فإن هذه المفارقة تجد حلها في الذات الفردية.

ولعل اعتداد " هشام العابر " بالتجربة ليس مسوّغا بالميول الحسية والنزوات المدنسة بقدر ما هو مسوغ بالتوق إلى الحرية؛ لأن التجربة بهذا المفهوم ـ مفهوم هشام العابر ـ تذيب جليد الأنماط السلوكية والقيم المسبقة التي تطوق الإنسان وتقيده وتضعه وجها لوجه أمام الفعل الحر الذي يصدر عن الذات الفردية الواعية[16].

ويبدو أن تركي الحمد يلتقط خيط هذه الفكرة من الفلسفة الوجودية التي تدعو إلى تحرير الفعل الإنساني من القيم المسبقة، وترفع شعار " الوجود يسبق الماهية "[17].

ومن مظاهر الضغط الاجتماعي الذي يقيد حرية الفرد في الثلاثية ما كان يتراءى من خلال موقف الجيران من الطلاب العزاب؛ ذلك أن " هشام العابر " وصديقه

" عبدالمحسن " اللذين يستأجران شقة في حي من أحياء " الرياض "، يعانيان من عداء الجيران الذين كانوا ينظرون إلى العزاب بوصفهم مدانين مسبقاً إلى أن تثبت برءاتهم، ولذلك نرى أحد الجيران يقترب من " هشام " و " عبدالمحسن " بينما كانا منشغلين بنقل حقائبهما إلى الشقة التي لم يعثرا عليها إلا بشق الأنفس، ويأخذ في تحذيرهما بحدة دون أن يلقى تحية" : " يجب أن تعلموا أن السكان هنا من العائلات.. أرجو ألا نرى منكم إلا كل خير، ولا نسمع إلا كل طيب، وقد أعذر من أنذر "[18].

وقبل هذا الموقف يعبر " هشام " عن إحساسه بالضغط الاجتماعي بمقولة " سارتر " التي مؤداها أن " الناس هم العذاب "[19] أو الجحيم.

وليس من شك في أن موقف " هشام العابر " من الآخرين نابع من رغبته في التمرد على القيم الاجتماعية التي تحد من حريته.

3 - المظهر الديني لهاجس الحرية:

ويتراءى لنا هذا المظهر خاصة في سلوك خال " هشام العابر " وأبنائه، كما يتجلى في سلوك " هشام " ذاته، وفي سلوك عدنان وبعض السجناء السياسيين في " الكراديب ".

إن خال " هشام " التقي الورع يعامل أبناءه بشدة ويحرص دوماً على إيقاظهم فجراً لأداء فريضة الصلاة، ولكنهم لم يفيدوا من حرصه شيئاً؛ فقد كانوا يتظاهرون بالنهوض ثم يعودون إلى النوم عندما يتأكدون من خروجه، خلافاً لهشام الذي كان يتوب أحياناً توبةً تلقائية فيستيقظ عندما ينساب " صوت المؤذن عذباً داعياً إلى صلاة الفجر "[20]، ويؤم المسجد كي يصلي " بإحساس عميق "[21].

وما يقال في سلوك خال هشام يقال كذلك في سلوك " عدنان " الذي اتخذ قراراً بالتخلي عن التنظيم الحزبي وأصبح متشدداً في التشبث بقشور العقيدة أكثر من تشبثه بجوهرها، وهو ما يقال كذلك في سلوك بعض مساجين " الكراديب " الذين يريدون أن يحرموا كل شيء، بما في ذلك لعبة " الشطرنج "[22].

والذي يمكن أن يستخلص من مثل هذه المواقف في ثلاثية " أطياف الأزقة المهجورة

" يتصل دون ريب بفكرة التجربة التي بسطنا القول فيها في الفقرات السابقة؛ فالطريق إلى الإيمان - كما ترسمه هذه الثلاثية - لا يرصّع إلا بالفعل الحر الذي ينبع من الذات الفردية ولا يفرض قسراً، والتشدد المبالغ فيه قد يؤدي إلى نتيجة مناقضة للنتيجة المستهدفة.

4 - المظهر المتيافيزيقي لهاجس الحرية:

وإذا كان هاجس الحرية السياسية أو الاجتماعية أو الدينية يمثل فلسفة الحياة الواقعية المعيشة التي تعد معياراً أساساً لقياس مدى سيادة الإنسان وحجم كرامته واستقلاليته وقدرته على " العمل والفكر والحكم الحر "(23)، وهو ما رأيناه في الصفحات السابقة، فإن هاجس الحرية المتيافيزيقية يمثل القضايا الماورائية التي تتصل بمستقبل الإنسان وإرادته، وحدود حرية الكائن البشري المحكوم بالضرورة والحتمية، أخلاقياً وفلسفياً وتاريخياً، وهو ما سنقف عنده قليلاً في الفقرات الآتية من هذه الدراسة.

وقد طرحت إشكالية الحرية بالمفهوم المتيافيزيقي في هذه الثلاثية من خلال شخصيات روائية تمثل مواقف متباينة يمكن إجمالها في الموقف الماركسي والموقف الوجودي والموقف الديني.

1 - الموقف الماركسي، ويمثله في الثلاثية السجين " عارف " اليساري الذي نظر إلى الكون والحياة نظرة مادية، ويؤمن بإمكانية الحرية وقدرة الإنسان على أن يكون حراً من خلال معرفة طبيعة الضرورة أو طبيعة الحتمية؛ " فالتحرر من جاذبية الأرض - على حد تعبيره - لا يكون إلا بمعرفة قوانين الجاذبية، ومن ثم السيطرة عليها "(24).

ويعتقد " عارف " أن الإنسان يستطيع أن ينتصر على الحتمية في نهاية المطاف ولو عن طريق الانتحار الذي يعد في نظره انتصاراً على كافة أشكال السلطة الفيزيقية والمتيافيزيقية.

" الانتحار يا صاحبي هو قمة الحرية .. في الانتحار أنت تمارس حريتك كاملة

حين تختار بين الوجود والعدم، وتفضل أحدهما دون أن يختار لك .. في الانتحار أنت تقهر الظروف، وتهزم الصدف، وتنتصر على كل ما هو ليس أنت. الانتحار هو الحرية المطلقة، والاستقلال التام، لذلك لا أحد يطيقه "(25).

هكذا كان " عارف يخاطب " هشاما " في السجن مدافعاً عن رأيه في حماسة واندفاع جاد.

2 - الموقف الوجودي، ويمثله في الثلاثية " هشام العابر " الذي يفتن بوهم الحرية منذ نعومة أظفاره فيتمرد على السلطة الأبوية والسلطة الاجتماعية والسلطة الروحية، ولكنه يكتشف زيف نضاله وعبثيه عندما يصطدم بجدران " اللامعنى " بالمفهوم المتيافيزيقي، ومن هنا يهتز إيمانه وينزلق إلى هوة الضياع والإحساس الممض بعبث الحياة ولا جدواها.

إن " هشام العابر " يحاول ـ على طريقة الوجوديين ـ أن يدرك معنى الوجود وأسراره جميعاً، ولكنه يعجز ويتقهقر مندحراً معبراً عن يأسه وإحباطه، لائذاً بالإله.

" إلهي امنحني المعنى أو احرمني الوجود؛ فالوجود هو الجحيم بغير معنى، ولا معنى بغير حرارة إيمان. مجرد نقطة إيمان .. كلما نظرت إلى القمر في ليلة صيف صافية، أو إلى الشمس في يوم شتاء حزين، أو إلى أوراق الشجر تداعبها نسمات نيسان، أو تتلاعب بها رياح تشرين، أو رأيت نملة تسعى منذ الأزل وإلى الأبد ، أدركت المعنى، وشاعت في النفس حرارة غريبة، ولكن كل المعنى، وكل الحرارة تضيع عندما أسمع صراخ طفل جائع، أو أرى ذبابة تتبرز على أنف عجوز هرم .. لماذا يصرخ، ولماذا يهرم إذا كان الذباب هو المصير؟ أين المعنى، وهل هناك معنى، إن لم يكن المعنى مجرد اسم سميناه لما نريد وهو غير موجود؟ .. رباه .. أعطني لحظة صفاء يتجلى فيها كل شيء، وخذ كل شيء "(26).

كذلك كان " هشام العابر " يحترق بنار البحث عن المعنى، على غرار ما كان يحترق " فاوست " ، و" ميرسو " و" كيركجارد " ، و" إيفان كارمازوف " .

إلا أن " هشاماً " في الأخير يحاول أن يخرج من دوامة العبث التي ألقى بنفسه في

أتونها، فيتجاهل الأسئلة التي كانت تؤرقه ويلتمس تسويغاً للحياة على غرار ما فعلته الفلسفة السارترية (نسبة إلى ساتر):

" قد يكون ما يسير الدنيا هو القدر، أو العبث، أو الحتم، أو الصيرورة .. لا ندري، وليس من الضروري أن ندري. المهم ليس في السؤال عما أو عمن يسير الحياة، ولكن المهم هو أن نحياها، وأن نثريها، وأن لا نغادرها قبل ترك بصماتنا فيها "(27).

وبهذا يرفع " هشام " الراية البيضاء ويسلم بوجود قيود تحد من حرية الإنسان، ولكن تلك القيود لا تحول دون ممارسة الحياة والتأثير فيها بشكل فعال يوسع دائرة تلك الحرية.

3 - الموقف الديني، ويمثله في الثلاثية " عدنان " صديق " هشام " القديم الذي هجر التنظيم السياسي وانكب على قراءة الكتب الدينية، من مثل " فتاوي ابن تيمية "، و " معالم في الطريق "، و " رحلتي من الشك إلى الإيمان "، و " الله يتجلى في عصر العلم "، و " فتح الباري"، و " إغاثة اللهفان من مصائد الشيطان "، و " إحياء علوم الدين "، و " مدارج السالكين"، و"المستقبل لهذا الدين"(28)، آسفاً على السنوات التي قضاها في قراءة كتب السياسة وكتب " الجدل العقيم "(29).

لقد أصبح " عدنان " يمقت تلك الكتب التي كانت تبث البلبلة في فكره والأرق في عينه، فاستبدلها بهذه الكتب الدينية التي بثت الطمأنينة والسكينة في نفسه ورسخت الإيمان في قلبه.

ويحاول " عدنان " أن يهدي صديقه القديم " هشاماً " ويثنيه عن غيه فيهديه كتاب " المنقذ من الضلال " لأبي حامد الغزالي، فيعجب به " هشام " إعجاباً كبيراً بوصفه كتاباً " مثيراً للأفكار "(30)، ولكنه يرفض خاتمة ذلك الكتاب، منتقداً " جبريتها المحضة "(31) لكونها تؤكد " أن الإيمان في النهاية ليس إلا نوراً يلقيه الله في القلب، ولا علاقة للعقل أو الإرادة بذلك "(32).

ولذلك فإن إشكالية الحرية ليست مطروحة بالنسبة إلى " عدنان " الذي يرتع في

نعمة اليقين نائياً بنفسه عن ضروب السجال البيزنطي.

وإذا أردنا أن نثمن الرؤى الفكرية التي طرحها تركي الحمد في هذه الثلاثية، فإننا نجد شيئاً من المبالغة في الاعتداد بالتجربة؛ فإذا كانت التجربة مصدراً مهماً من مصادر المعرفة البشرية أو الخبرة الذاتية، فإنه ليس من المنطقي أن نقفز على تلال التجارب الإنسانية العامة أو القومية الخاصة التي تشكل معيناً لا ينضب للحكمة الخالدة التي يمكن ان تستثمر في كل زمان ومكان، وهو ما يوفر جهوداً شاقة على الشعوب والأمم، ولو افترضنا أن كل فرد يرفض تجارب الآخرين ويصدر عن تجاربه وخبراته الخاصة لاختلت المعادلة التي تحكم العلاقة بين الأفراد والجماعات، ولظل الإنسان يتخبط ويبدد جهوده على نحو ما كان يفعل " سيزيف " في الأساطير الإغريقية.

والظاهر أن " تركي الحمد " قد متح من الفكر الوجودي الشيء الكثير، بدءا من فكر " كيركجار د S.KIREKEGARD " حتى فكر " سارتر J.P.SARTRE " وفكر " كامي A. CAMUS " وأن هذا الفكر سلبه حرية النظر إلى الحياة بعيونه التلقائية، ومن هنا كان يغض الطرف عن أهمية الرصيد التاريخي الموضوعي للخبرات والقيم البشرية أو القومية.

ولكن هذا القصور في الرؤية الفكرية لا ينقص من قيمة ثلاثية " أطياف الأزقة المهجورة " بطبيعة الحال، خاصة وأنه لا يشترط أبداً في الكاتب الروائي أن يكون فيلسوفاً أو مفكراً حريصاً على تقديم نسق فلسفي أو فكري أصيل ومتماسك.

***

هذا عن قيمة الرؤى الفكرية في " أطياف الأزقة المهجورة " ، أما عن قيمة الرؤى والأساليب الفنية فإننا سنقف عندها في الفقرات الآتية:

لعل أول ما يستحق التسجيل عند تثمين الأداء الفني في " أطياف الأزقة المهجورة " هو كونها رواية فكرية تستفز المتلقي وتحفزه على التأمل والتفكير، وليست رواية عاطفية أو خيالية يقرأها المتلقي مسترخياً قبيل النوم، ولذلك فإنها ينبغي أن توضع

في خانة الرواية الجادة التي تطرح قضايا مصيرية محلية خاصة أو قضايا عالمية أو إنسانية عامة، وهي بذلك توسم كما توسم أعمال كتاب من أمثال " عبدالرحمن منيف" و " نجيب محفوظ " و " محمود المسعدي" و " ألبيركامي " و " كافكا " و " سارتر " ، وغيرهم ممن أرادوا أن يطوعوا الفن الروائي للتعبير عن رؤاهم الفكرية أساساً.

وقد انعكس هذا المنحى الفكري على سائر الأدوات الفنية في هذه الرواية، أو انعكس على جل تلك الأدوات على أقل تقدير، وهو ما يتجلى لنا على وجه الخصوص في النسيج اللغوي وفي بناء الشخصيات وفي ظهور شخصية الكاتب، وفي غياب الحبكة الروائية.

1 - النسيج اللغوي: ويتراءى لنا المنحى الفكري للرواية في الحوار الفلسفي أو السياسي الجاف الذي يطغى على كثير من المواقف. إن " هشام العابر " كثيراً ما ينخرط في الجدل السياسي أو الفلسفي مع الذين يقابلهم من أصدقائه وزملائه في المدرسة الثانوية أو في السجن، ويكفي هنا أن نتمثل بشذرات من ذلك الجدل الذي وسم الرواية بالفكرية.

فـ " العدامة " تمتلئ بالمواقف التي يطغى عليها الجدل السياسي بين " هشام العابر" ورفاقه في التنظيم السري حول أهداف التحزب وحرية الإنسان السياسية ودكتاتورية الحزب، والثورة الليبية، ونكسة 1967، وعبدالناصر، وما إلى ذلك من قضايا سياسية(33)، و" الشميسي " تمتلئ بالمواقف التي يطغى عليها الجدل الأيديولوجي والديني والسياسي كذلك(34)، أما " الكراديب " فإنها تمتلئ بالمواقف التي يطغى عليها الجدل الفلسفي الميتافيزيقي حول الحكمة في خلق الكون ومصير الإنسان والوجود والعدم، والإرادة، وحدود الحرية، والمعنى والعبث، وما إلى ذلك(35).

كما يتراءى لنا المنحى الفكري للرواية في الولع بذكر أسماء زعماء سياسيين وفلاسفة ومفكرين، من أمثال " عبدالناصر " ، و " أنور السادات " ، و " الملك فيصل " ،

و " ديغول " ، و " غاندي " ، و " تروتسكي " ، و " تشي غيفارا " ، و " الملك حسين " ، و " ياسر عرفات " و " كارل ماركس " ، و " جان بول سارتر " و " نيتشة " ، و " كيركجارد " ، و " ألبيركامي " ، و " طه حسين " ، و " ياسين الحافظ " ، و " عبدالرحمن الكواكبي " ، و " أبي حامد الغزالي " ، و " فولتير " .

وهذه الأسماء وغيرها يرد ذكرها في الرواية عرضاً أو يأتي في سياق الجدل الذي كان يدور بين "هشام العابر "وزملائه، وأحياناً يقتطف الكاتب بعض أقوالها على سبيل التمثل أو يتخذ من أفكارها مادة للمناقشة، كأن يتمثل " منصور " بقول " فولتير " في تسويغ الثورة الدموية: "لن ينجو العالم حتى يشنق آخر بورجوازي بأمعاء آخر قسيس "[36]، أو يناقش " هشام العابر " صديقه " عبدالكريم " في المضامين الفكرية لرواية " الغريب " لـ " كامي " على النحو الآتي :

" وعاد عبدالكريم وقد ارتدى ثوباً أبيض، أو كان أبيض، فقد كان مليئاً بالبقع الصفراء والبنية، وحبس مقابل هشام وقال دون مقدمات: " أنا يا أخي لا أفهم .. هل هناك فعلاً أشخاص مثل الغريب الذي يتحدث عنه كامي، أم أن المسألة مجرد إبداع مؤلف أو تعبير عن حالته النفسية في لحظة ما؟ .. شخص عبثي لهذه الدرجة! لا يأبه بوفاة أمه ولا بمحاكمته وموته هو شخصياً .. أعتقد أن هذه مبالغة .. أليس كذلك؟ " . ومد هشام إحدى رجليه، وشبك ذراعيه خلف رأسه، واستند إلى الحائط وهو يقول: " ربما يكون مثل هذا العبث مبالغة بالنسبة لنا، ولكن لو عرفت الظروف التي عاشها كامي، وحالة المجتمع الأوربي بعد الحرب، لربما أدركنا أن العبث قد يكون جزءاً من الحياة .. "، ثم اعتدل هشام في جلسته وهو يقول: " ما الفرق بين العبث والقدر؟ " ، " لم أفهم .. " ، ثم قال عبدالكريم : " ما نسميه قدراً قد يكون عبثاً، وما يسمونه عبثاً قد نسميه قدراً. المسألة يا عزيزي هي في كيف ننظر إلى الأمور وليس في الأمور ذاتها"[37].

ولعل رغبة " تركي الحمد " في طرح القضايا الفكرية في " أطياف الأزقة المهجورة " هو الذي جعله يخرج عن سمت السرد الروائي ويختلق هذا الموقف

المقحم على السياق، وهو ما يعد من قبيل الحشو في الرواية، ويمارس تأثيراً سلبياً في بنائها.

2 - بناء الشخصيات: ويتراءى لنا المنحى الفكري للرواية كذلك في رسم الشخصيات الروائية؛ ذلك أن " تركي الحمد " يسخر بعض شخصيات روايته للتعبير عن أفكاره هو، على نحو ما فعل بشخصية " هشام العابر " ، أو يسخرها لحمل بعض الرؤى الفكرية أو الفلسفية المجردة على نحو ما فعل بكل من شخصية السجين " عارف " الذي لم يكن مؤهلاً لتمثيل الفكر الماركسي والخوض في جوانبه الفلسفية بحكم نشأته الثقافية المتواضعة، وشخصية السجين " وليد " الذي يجد نفسه مضطراً للانخراط في جدل فلسفي مع " هشام العابر "[38].

ويبدوا لنا موقف " تركي الحمد " من شخصياته الروائية بوضوح من خلال شخصية " سارة " خليلة " هشام العابر " ، التي حملت منه؛ فسارة في " أطياف الأزقة المهجورة " لم تكن إلا فتاة مبتذلة ضحلة الثقافة لا تتورع عن الانغماس في الرذيلة، ولذلك فإن مستواها لم يكن يخولها أبداً إلى الارتقاء إلى مستوى " هشام العابر " الشاب الجامعي الواسع الثقافة، ولكن " تركي الحمد " يرتقي بها قسراً إلى مستوى " هشام العابر " فينسب إليها كلاماً لا يتفق مع طبيعتها، كأن يجري على لسانها فقرة تنطوي على نباهة وعمق إحساس، مثل هذه الفقرة التي ردت بها على " هشام " الذي زرع في أحشائها بذرة جنين ثم أراد أن يهجرها:

" أنا أعلم أنه ابننا .. وأنت تعلم لا تخف، لن أسبب لك أي مشاكل .. ما يهمني هو أني حصلت عليك إلى الأبد .. أحشائي تحملك، وسوف تكون جزءاً مني إلى الأبد. لن تستطيع تركي بعد اليوم، لأنك ترقد في داخلي، وسوف تكون معي إلى الأبد[39].

فمثل هذه الفقرة التي تعبر عن معنى رفيع لا يمكن أن تصدر عن فتاة مثل " سارة " المبتذلة الجاهلة، ولكن " تركي الحمد " أبي إلا أن يتخذها بوقاً للتعبير عن أفكاره.

وفي موقف آخر نرى الكاتب يجري حواراً فصيحاً بين " سارة " و " هشام العابر

" لا يتناسب مع مستواها الفكري والثقافي.

" - الآن عرفت لما كل هذا القدر من الحب .. لقد كنت أتساءل طوال الوقت عما دهاك اليوم. وكنت أحاول إقناع نفسي أنك قد أحببتني أخيراً كم كنت بلهاء...

ولم تستطع أن تكمل، فقد أجهشت في البكاء، واضعة رأسها بين ركبتيها العاريتين، وحاول تهدئتها، ولكنها أزاحت يده بعنف غير متوقع وهي تقول بصوت متهدج:

- أبعد يدك عني أيها الخائن .. أتريد أن تتركني أن وجدتك؟
- من قال لك ذلك .. أنا سأبتعد قليلاً، ولكن لن أتركك "[40].

إنه مقطع من حوار طويل يدور بين " سارة " و " هشام العابر " الذي كان يهم بمغادرة بيت خاله المجاور لمنزلها، وهو - كما نرى - يدور باللغة الفصيحة القاموسية التي تبدو غريبة على لسان امرأة مثل " سارة "، علماً بأن الكاتب كان يجري الحوار بين بعض الشخصيات باللهجة العامية أحياناً، على نحو ما فعل في المقطع الذي نسجله هنا على سبيل المثال لا الحصر.

"ونظر إلى عبد الرحمن وعلى فيه ظل ابتسامة، أما عبد الرحمن فقد فقد أعصابه وهو يقول:

- منة الله ولا منة خلقه .. سوف أذهب مع الوالد ودع نجلك ينفعك.
- شوف يا دحيم . خلك من خرابيطك .. حضن الوالدة ما هوب دايم لك.

وغطى عبد الرحمن جسمه بالشرشف وهو يغمغم قائلاً:

- لشرهة ما هيب عليك . الشرهة على من يكلمك في أي شيء "[41].

إن الحوار هنا يدور بين أبناء خال " هشام العابر " الذين حصلوا على قسط من التعليم، ولكن الكاتب يجعلهم يتحاورون بالعامية، خلافاً لسارة التي كان ينطقها بالفصحى، وهو ما يؤكد تسلط الكاتب على شخصيات روايته.

3 - ظهور شخصية الكاتب: وفي بعض مواقف الرواية نرى الكاتب يتدخل مباشرة فيقحم آراءه على المتن الروائي بأسلوب مباشر، على نحو ما فعل في الفصل العشرين من " الشميسي " حيث يعبر عن حزنه لوفاة " جمال عبد الناصر " على النحو الآتي:

" ومات جمال عبدالناصر .. وساد الذهول . هل من المعقول أن يموت؟ ما كان أحد يتصور أنه يمكن أن يموت . إنهم يعلمون أنه بشر يموت، ولكنه لا يموت .. مات جمال وماتت معه أحلام وآمال . مات وهو يحمل هموم الأمة على رأسه حتى آخر لحظة. لقد قتلته الأمة التي أحب . مات بعد أن ودع الشيخ صباح السالم الصباح أميرالكويت، آخر من رآه من العرب. مات بعد أن حقن الدماء في الأردن، ولكنه قتل نفسه من أجل ذلك لقد قتلته الأمة. بل قتلناه جميعاً "[42].

إن هذه الفقرة المباشرة لا يمكن أن تنسب إلى بطل الرواية " هشام العابر " لأنها جاءت في سياق ما كان يسرده الراوية الرئيس في الرواية.

وبالرغم من أن شخصية الراوية لم تكن تظهر في المتن السردي.وهو ما يفتح باب الافتراضات والتخمينات على مصراعيه؛ إذ يمكن أن يكون الراوي هو المؤلف نفسه، ويمكن أن يكون منفصلاً عنه . فإنها هنا تزيح كل الأصوات الروائية جانباً كي تعبر بأسلوب مباشر على هذا النحو الذي يؤكد بقوة أن الكاتب نفسه هو الذي يعبر عن أفكاره، وكأنه فقد زمام السيطرة على نفسه فأطلق العنان لقلمه كي يعبر عن حزنه العميق لوفاة زعيم في قامة " عبد الناصر ".

ولو أردنا أن نستقصي الفقرات المباشرة في ثلاثية " أطياف الأزقة المهجورة " لطال بنا المقام، ولذلك فإننا نحيل على قراءة الفصل السابع و الفصل الثاني والثلاثين من " الكراديب "[43] حيث تظهر شخصية المؤلف كي تعبر عن آرائها بأسلوب مباشر، علماً بأن الثلاثية مليئة بمثل تلك المداخلات أو الخطابات المباشرة.

4 - غياب الحبكة الروائية: هذا، وقد أسهم غياب الحبكة المحكمة في الثلاثية . التي كانت أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية على غرار ما نجده في كتاب " الأيام "× للدكتور طه حسين . التي كان التركيز فيها على وصف المكان أكثر من وصف الأحداث وبنائها بشكل يصنع حكاية متماسكة الهيكل، ولعل عناوين أجزاء هذه الثلاثية [" العدامة " ، " الشميسي، " الكراديب "] تؤنسنا إلى هذه الحقيقة .. نقول: إن غياب الحبكة المحكمة في هذه

الثلاثية أسهم إسهاماً كبيراً في توفير فرص التدخل المباشر للكاتب، وهو مما يؤكد المنحى الفكري في الثلاثية دون ريب.

***

وقد وظف الكاتب أنماطاً كثيرة من أساليب الأداء الفني في ثلاثيته، وهو ما يحتاج ربما إلى بحث آخر مستقل، ولكننا نوجز تلك الأساليب على النحو الآتي:

1 - التناص (LÍntertextualitē).

وللتناص أوجه كثيرة من أهمها ما أولته " جوليا كريستيفا JULIA KRISTEVA" أهمية بالغة بوصفه حواراً بين النصوص أو تفاعلاً بينها، ولكن " كريستيفا " لم تهتم إلا بوجه من أوجه التناص، وهو الوجه التقليدي العام الذي يقتصر على رصد العلاقة بين النص الأدبي الأصلي والنصوص الفرعية الظاهرة التي تشكل حضوراً فعلياً صريحاً[44]، خلافاً لـ " جيرار جينيت GERARD GENETTE" الذي اهتم بأوجه عديدة من التناص، تتجاوز العلاقة الصريحة إلى العلاقات الخفية الضمنية، ولذلك فإنه يعرف التناص بأنه كل ما يجعل النص الأدبي " في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى "[45].

ويبدو أن تركي الحمد في ثلاثية " أطياف الأزقة المهجورة " قد عني في خطابه الروائي بنمط التناص الظاهري الصريح، فحشد نصوصاً كثيرة ضمن عمله هذا بغية إنشاء علاقة تفاعلية مع المتن.

وقد تنوعت النصوص التي وظفها الكاتب تنوعاً كبيراً، فتراوحت بين النص القرآني والنص الشعري الفصيح والنص الشعري الشعبي فضلاً عن نصوص من أغان عربية وفضلاً عن النصوص الفكرية المترجمة عن اللغات الأجنبية.

لكن هذه النصوص التي تدخل في نسيج الخطاب الروائي لم توظف بشكل محكم بحيث تنير بعض الأفكار أو تثري بعض المواقف أو تمد جسوراً داخلية كي تتواصل مع رؤى النص الروائي؛ فهي لا تعدو كونها نصوصاً خارجية تأتي عرضاً في سياق ذكرى أو حنين، وبذلك تؤدي وظيفة شكلية لا تتجاوز التنفيس عن الذات المهمومة وكأنها

حداء تتردد أصداؤه في المنعطفات المؤلمة أو المحطات الشجية.

" وبعد الأسبوع الأول من عزلته، بدأ يخور وكل يأس الدنيا وكآبتها يتسربان إلى قلبه، وتتشربهما روحه. لم تعد الحاجة إلى سيجارة هي أكبر همه، بقدر ما كان يريد الحديث إلى أي أحد، حتى لو كان العقيد أو جلجل، فيتناول المصحف ويتلو: " والضحى ، والليل إذا سجى، ما ودعك ربك وما قلى، وللآخرة خير لك من الأولى، ولسوف يعطيك ربك فترضى، ألم يجدك يتيماً فآوى، ووجدك ضالاً فهدى، ووجدك عائلاً فأغنى، فأما اليتيم فلا تقهر، وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث" .

ويستمر في التلاوة حتى يصبح خارج الزمان والمكان، فيهدأ قليلاً ، ويضع المصحف جانباً ، ولكن ذلك الشيء الثقيل لا يلبث أن يجثم على صدره من جديد، فيبدأ بالترنم بأناشيد حماسية لعلها تزيح بعض وحشة المكان، فيردد بصوت خفيض، ولكنه يحس به صراخاً في داخله:

" يـــا ظـــلام الـــسـجــــــن خيــــم
إنـــــنـــا نـهــــــــوى الـــظـــلامـــــا
فـــلـيـــس بـعــــــد الــلـيـــــــل إلا
فـجــــــر مجــــد يـتــســامــــى "[46]

إن هذا المقطع التناصي مأخوذ من الفصل السابع عشر في رواية " الكراديب " ، وقد أهملنا تسجيل نصوص أخرى كثيرة في هذا الفصل تجنباً للإطالة، من مثل نص سورة " سبح " ، ومقطع من قصيدة " أقبل الليل " التي غنتها " أم كلثوم " ، وأبيات من قصيدة " أراك عصي الدمع " لأبي فراس الحمداني، وغيرها من النصوص الشعرية[47] .

وكما يبدو فإن الكاتب لم يوفق في توظيف هذه النصوص الكثيرة المرصوفة ولم يستطع أن يسوغ حضورها تسويغاً بنائياً أو فنياً ، وهو ما يمكن أن ينسحب على الغالبية

العظمى من النصوص المقحمة على الخطاب الروائي.

ولسنا ندري ما إذا كان الكاتب قد لجأ إلى هذا التوظيف النصي الفج رغبة في العودة الصور السردية التراثية البدائية التي تتراءى لنا في المطولات الملحمية، مثل " سيرة عنترة " و " ألف ليلة وليلة " ، وغيرها من الصور السردية التي لا يلجأ فيها إلى التناص إلا بغرض الإمتاع.

2 – تيار الوعي[*] (Coutant de Conscience) .

وهو الأسلوب الذي يتراءى لنا في كثير من المواقف التي تسعى فيها الشخصية الروائية إلى الكشف عن أفكارها وأحاسيسها دون مراعاة لسياق الخطاب الروائي أو لمنطق السرد والمقام، على غرار ما كان يشيع في كتابات " وليم فولكنر " و " جميس جويس " ، و " فرجيينا وولف " .

ومن المواقف التي استخدم فيها " تركي الحمد " هذه التقنية في ثلاثتيه، موقف المكاشفة بين " موضي " و " هشام العابر " ؛ ذلك أن " موضي " ابنة خال " هشام " التي كانت توليه اهتماماً خاصاً أثناء استضافته، تكتشف فجأة أنه كان على علاقة مريبة بالجارة " سارة " التي كانت تسأل عنه وتستقصي أخباره، وعندما تفاتح " موضي " " هشاماً " في هذا الامر يجري بينهما حوار محرج تتخلله كثير من تقنيات " تيار الوعي " ، وذلك على النحو الآتي:

" – ما الذي أعجبك فيها؟

ودهش هشام لهذا التعبير الذي لم يكن يتوقعه في الحديث، ولكن موضي لا تمنح الفرصة للاندهاش:

- إنها سمينة مثل البقرة، وسمراء مثل التمرة اليابسة .. وكنت أشك في أخلاقها دائماً . أنا متأكدة أنها هي التي أغوتك . ولا ريب أنها أغوت كثيرين غيرك. صدقني يا هشام، أنا أعرف هذا النوع من النساء اللائي يتصيدن الأبرياء مثلك.. ولكنك غر لا تعرف الحياة بعد.

وابتسم هشام في سره، وقال لنفسه: " إن كنت بريئاً وغراً وفعلت ما فعلت، فكيف

لو لم أكن كذلك ؟ .. ما علينا .. "[48].

- لا تلعب علي يا هشام .. ما هي العلاقة بينكما؟ إنها لا تتحدث إلا عنك في زياراتها التي كثرت..

قاتلك الله يا سوير، إني أزورك كل يوم، فلم تزورين بيت الخال .. لقد جنت تلك المرأة، أو أن لديها خططاً لا يدريها.

- صدقيني يا موضي .. ليس بيني وبينها أية علاقة .. أنت تعرفينني .. لست من ذلك النوع من الفتيان "[49].
- سوف أسافر .. سوف أغادر البلد حتى تهدأ الأمور.
- وإلى أين ستذهب؟
- إلى لبنان .. هكذا اتفقت مع الوالد.

" بل هكذا أراد الوالد .. المهم .. لينته كل شيء بأية طريقة "، كان يحدث نفسه، فيما كانت موضي تقول بصوت هامس، وكأنها تحدث نفسها هي الأخرى:

" لبنان ؟ .. تترك سارة لتذهب إلى ألف سارة .. "[50].

إن الكاتب في هذا الموقف يوظف أسلوب " تيار الوعي " صراحة حيناً وضمناً حيناً آخر؛ فهو يستخدم النمط الصريح عندما يجعل بطل الرواية يعبر عما يضطرب في نفسه من أفكار ومشاعر في هذا الحوار العسير بأسلوبه هو، ويستخدم النمط الضمني عندما يجعل الراوية هو الذي يقرأ ما يدور في خلد بطل الرواية ويعبر عنه بأسلوبه السردي.

وقد يستخدم الكاتب أسلوب " تيار الوعي " في سياق السرد في بعض المواقف الروائية، على غرار ما فعل في " الكراديب " حيث يستجوب " هشام العابر " في السجن ويصر على إنكار التهمة المنسوبة إليه أمام " العقيد " ثم يقود السجان العتيد " جلجل " إلى زنزانة النكال.

وفي الطريق إلى الزنزانة يوظف الكاتب أسلوب تيار الوعي لقراءة مكنون " هشام العابر " على النحو الآتي:

" رحماك ربي، لقد أغضبنا " زيوس " وآلهة الأولمب الإثني عشر، فاتفقوا جميعاً لأول مرة على إلقاء هشام في العالم السلفي، فتلقاه " هاديس " بحبور، وألقاه وراء بوابة " سيربيروس " حيث لا عودة إلا بمعجزة " عشتار ". وجر جلجل هشاما إلى الغرفة الأخرى، فيما كان العقيد يدخن سيجارة بيد ترتعش بشدة "(51).

وأيا ما يكون الأمر، فإن تركي الحمد في هذه الثلاثية استطاع أن يوظف تقنية " تيار الوعي " باقتدار ومهارة دون افتعال ودون تزيد وحشو، خلافاً لما رأيناه في تقنية التناص.

3 – الاسترجاع(*) (Rèvocation).

وهو من التقنيات التي وظفها الكاتب في هذه الثلاثية كي يتيح لبطل روايته أن يسترجع ذكرياته العابرة في بعض المواقف على سبيل الموازنة بين المواقف والأحداث والأشخاص والأشياء في الزمنين الماضي والحاضر.

ويكفي في هذه العجالة أن نتمثل باسترجاع " هشام العابر " لصورة " منيرة " ابنة خاله التي يكتشف أنها تزوجت دون علمه، وذلك في سياق حوار يدور بينه وبين ابن خاله " دحيم "(52).

إن الكاتب في هذا الموقف يجعل " هشام العابر " يتوقف قليلاً عن الحديث مع " دحيم " كي يسترجع صورة " منيرة " التي كان قد رآها منذ سنوات " بذلك الوجه البيضاوي، وتلك (تينك) العينين الدعجاوين، والشفتين المكتنزتين القرمزيتين اللتين تكشفان عن عقد من اللؤلؤ حين تبتسم "(53)، ثم يعود فيواصل ذلك الحديث.

ويمكن أيضاً أن نتمثل باسترجاع " هشام العابر " لذكرى رجة كهربائية تعرض لها في طفولته، بينما كان " جلجل " السادي الذي يستمتع بتعذيب السجناء يضربه بعنف "(54).

4 – **توظيف الأحلام**(*) (Investissement des Rêves).

وهي من التقنيات الروائية الحديثة التي استخدمها الكاتب في روايته لسبر أعماق " هشام العابر " والتعبير عما كان يشغله في عقله الباطن إبان تعرضه لأزمات

سياسية وروحية، أو للتعبير عن هواجسه الواعية التي تشغله آنيا.

وقد وظف الكاتب نمطين من الأحلام، أحدهما للتعبير عما يشغل العقل الواعي، ويتراءى لنا في أحلام اليقظة " البرانية "، والآخر للتعبير عما يشغل عقله الباطن، ويتراءى لنا في " الكوابيس " والرؤى " الجوانية ".

يرى " هشام العابر " أنه " على حافة بركان يطلق الحمم، وقد سالت الحجارة المصهورة على جانبيه. وعلى البعد، كانت أمه وجمع من نساء عاريات، لم يتبين معالم وجوههن، يغرقن في الحمم ويصرخن، إلا أمه التي كانت ترتدي وشاحاً أبيض غطى كل شيء فيها إلا وجهها .. كانت واقفة بثبات وهي تنظر إليه من بعيد، ورغم ذلك كان وجهها واضحاً كل الوضوح، والغريب أنه كان أكثر بياضاً مما هو على الحقيقة، وعيناها لا تحملان أي حياة. وحول فوهة البركان، كانت مخلوقات غريبة لا شكل لها تدور وتدور، وهي تحمل عصيا من صوان أسود تضرب به أشياء لا يراها، ولكن الصراخ القادم من أعماق البركان كان يرعبه. وفجأة وجد نفسه طافياً على فوهة البركان دون أن يكون طائراً، أشبه ما يكون برائد فضاء يعوم حول مدار الأرض، ثم ساد الهدوء واختفى كل شيء"(55).

إنَّ هذه الهواجس التي تراءت لبطل الرواية تعبر عن خوفه من الهوة المرعبة التي كان ينحدر إليها في حياته الأخلاقية والروحية خاصة، وذلك على إثر اعتراف خليلته " سارة " بأنها حامل منه. إن هذا الحدث يأتي ضمن سلسلة من الأحداث التي تتابعت في حياة " هشام العابر " الذي كان يريد أن يطرد شبح والدته التي كانت تحرص على تربيته تربية دينية وتبث في نفسه القيم الأخلاقية المثالية، ذلك الشبح الذي كان يذكره بذنوبه ويبعث في داخله الحنين إلى البراءة المفتقدة التي قدمها قرباناً على مذبح الرغبة الجارفة في التجربة الذاتية.

فالكاتب هنا يعبر عن مدى خوف " هشام العابر " من عواقب الانغماس في المعاصي التي كان اعتراف " سارة " القطرة التي أفاضت كأسها العلقمية.

وقد ترجم الكاتب هواجس بطل روايته من خلال رموز مكثفة في هذا الحلم، من مثل

طيف والدته الذي يرمز إلى الطهر، وأطياف النساء الأخريات اللواتي يمكن أن يمثلن معادلا موضوعياً للنساء المتبذلات اللواتي عرفهن في حياته بالرياض، هؤلاء النساء اللواتي كن " يغرقن في الحمم ويصرخن "، خلافاً لوالدته التي كانت متألقة في بياضها و " هي تنظر من بعيد "، بينما ترمز تلك المخلوقات الغريبة التي كانت تحمل " عصياً من صوان أسود تضرب به أشياء لا يراها "، إلى الزبانية التي تعذب العصاة، أما بطل الرواية فيرمز إليه في هذا الحلم بشبيه " رائد الفضاء " الذي كان " طافياً على فوهة البركان "، وهو ما يجسد خوفه من السقوط في أعماق البركان حيث تتناوشه أيدي الزبانية وتصهر لحمه وعظامه حمم ملتهبة.

وبالرغم من أن هذا الحلم قد جاء في بنائه أقرب ما يكون إلى حلم المنام وليس حلم اليقظة، فإنه استطاع أن يعبر عن هواجس " هشام العابر " في هذا الموقف الذي جعله يلتقط أنفاسه كي يراجع نفسه.

وفي سجن " الكراديب " ينام بطل الثلاثية منهوكاً فيرى في منامه كابوساً مرعباً؛ فقد تراءى له أنه يهم بدخول واحة وارفة الظلال هرباً من الحر الشديد، فبرز له " شخص من حيث لا يدري، يحمل سوطاً طويلاً، وملامح غريبة. فقد كان له وجه ثور، في رأس وجسم بشريين، وله مخالب في يديه ورجليه أشبه بمخالب الكلب، وفي مؤخرته يبرز ذيل لولبي أشبه بذيل الخنزير. استوقفه هذا الكائن وهو يخور "[56]، وأخذ يملي عليه شروط الدخول إلى تلك الواحة، ويجري بين الطرفين حوار يذكرنا بذلك الحوار الشهير الذي دار بين " فاوست " والشيطان " مفستو ".

وإذا سلمنا مع " سيجموند فرويد " بأن الحلم هو تحقيق رغبة مكتوبة لم تتحقق في الواقع[57]، فإن هذه " الواحة الوارفة الظلال " التي كان يهم " هشام العابر " بدخولها هي الجنة الموعودة التي لا تفتح أبوابها إلا للثقاة والأصفياء، وبما أن " هشام العابر " لم يكن من هؤلاء في تقديره، ما دام قد فقد براءته عندما تنكب جادة الصواب التي رسمها أبواه، فإن جزاءه أن يحرم من نعيمها من قبل ذلك الكائن الوحشي الغريب الذي اشترط عليه أن يأخذ " حريته " مقابل السماح له بالدخول.

ولكن " هشام العابر " في هذا الحلم يعاند ويتحدى ذلك الوحش رافضاً أن يتخلى عن حريته، آملاً أن يعثر على " واحته " الخاصة آجلاً أو عاجلاً.

" سأضرب في الصحراء غير آبه بالشقاء .. فلا بد للصحراء من نهاية، ولا بد لليل من فجر، ولا بد أني واجد واحتي مهما طال الزمان .. واحتي سوف تكون بلا سياج ولا ظلام ولا أمساخ بشر، وإن مت قبل ذلك، فسوف أموت وأناحر "[58].

ذلك هو التأويل المتيافيزقي لهذا الحلم الغريب الذي رآه " هشام العابر " في السجن، أما التأويل الفيزيقي لهذا الحلم فإن مؤداه أن بطل الرواية السجين الذي كان يتوق إلى استعادة حريته يجابه بكل من " العقيد " و " جلجل " اللذين يستجوبانه ويعذبانه ويغريانه بالحرية - التي تماثل الواحة - مقابل اعترافه لهما بانتمائه إلى التنظيم السري المحظور والوشاية برفاقه ومخططاتهم، ولكنه يرفض الاعتراف المهين الذي يحطم كبرياءه ويمس رجولته وإرادته، ولذلك نراه يتحدى ذلك المسخ الغريب الذي يعد معادلاً موضوعياً للسجان " جلجل " ذي المنظر البشع، ويفضل الاستمرار في مقاومته التي سوف تمنحه حرية حقيقية (واحة) وليس حرية مزيفة مثل تلك التي تعرض عليه في السجن (واحة المسخ ، أو واحة جلجل والعقيد).

وربما كان الكاتب يريد المعنيين أو التأويلين معا؛ لأن بطل ثلاثيته كان يعيش أزمة مزدوجة: أزمة سياسية وأزمة روحية.

***

وبعد، فإذا كان تركي الحمد قد وظف الأدوات التي وقفنا عندها في ثلاثيته، فإن ذلك التوظيف يأتي في سياق الأداة التقليدية في الشكل الروائي الكلاسيكي، ونعني بذلك أداة السرد؛ إذ أن طابع السرد يظل الأكثر بروزاً وطغيانا، وهو يتراءى لنا في الصيغ البدائية للسرد، وهي الصيغ التي تتكرر في الثلاثية بشكل لافت للنظر كما سنرى.

وقد استخدم الكاتب ضمير الغائب في سرده؛ فالراوية الذي يروي الأحداث ويعرف كل شيء عن " هشام العابر " يقبع خارج الأحداث

ظاهرياً، ولكن ذلك الراوية ـ كما يبدو ـ هو نفسه " هشام العابر " أو " تركي الحمد "، وهو ما يؤكد إمكانية انقسام النفس في العمل السردي " إلى نفس تفعل وأخرى تتأمل وتصدر الأحكام وتركب "(59)، على حد تعبير " والاس مارتن WALLACE MARTIN"، ولكن هذا لا يعني أبداً أن " أطياف الأزقة المهجورة " تنتمي إلى جنس السيرة الذاتية؛ لأن الكاتب في هذا العمل لا يلتزم الحقيقة التاريخية الحرفية بقدر التزامه بالتخييل الفني الروائي.

وقد ساد في السرد صوتٌ واحد، وهو صوت الراوي الأساس، وذلك منذ بداية الثلاثية حتى نهايتها.

كما أن الراوية كان يسرد من خلال رؤية واحدة، وهي رؤية " هشام العابر " الذي كان الراوي يركز عليه بوصفه بؤرة السرد ومصدر الفعل ومحوره، ولم يخرج الراوية عن هذا السمت إلا في موقف واحد يتيم، وهو ذلك الموقف الذي يسلط فيه الضوء على شخصية ثانوية في الرواية، ونعني بها شخصية " عدنان " صديق " هشام ".

" كان عدنان يعرف صاحبه أكثر من أي شخص آخر، لذلك أدرك أن " هشاما " غير راغب في الخوض في حديث من هذا النوع، لذلك قال بسرعة وهو يستعد للنهوض: إن شاء الله. وبالمرة تترك التدخين، فهو مدمر للصحة ومغضب للرب، والله يسوي اللي فيه الخير دائماً.. "(60).

ففي هذه الفقرة يحاول الراوية أن يلقي ضوءا خافتاً على ما كان يجول في ذهن "عدنان " عند زيارة " هشام " له ومفاتحته في مبادئه العقائدية ودعوته إلى العودة إلى واحة الإيمان.

ويتراءى لنا أسلوب المؤلف في السرد التقليدي من خلال الصيغ الروائية المباشرة التي تلتزم بالحفاظ على التسلسل الزمني الموضوعي الخارجي المتصاعد، على نحو ما يبدو في العينات السردية الآتية:

- " يذكر ذات يوم أنه كان عائداً من المدرسة في يوم عادي (عادٍ) من أيام الدمام الحارة الرطبة "(61).

- " ذات يوم كان عائداً من الكلية "[62].
- " ذات مساء خميس، كان هشام وعبدالمحسن يستعدان للخروج إلى شارع الوزير "[63].
- " وفي أحد الأيام، كان يحتسي الشاي مع عارف بعد الغداء "[64].
- " ذات صباح كان واقفاً في الصالة "[65].
- " وفي ذات صباح مشرق جميل، جاءهم حمدان يحمل الانباء المثيرة "[66].

ففي هذه العينات يطغى أسلوب السرد التقليدي الذي يشيع في المطوّلات القصصية الشعبية التراثية التي تتقيد بالزمن الموضوعي الخارجي المتسلسل الذي يمكن أن يحوَّل أو يتوقف مجراه لفترة زمنية قصيرة ثم يستأنف مسيرته التصاعدية.

وقد بذل الكاتب جهوداً فنية مضنية من أجل كسر حدة النزوع الفكري الجاف في هذه الثلاثية، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية الآنفة الذكر ومن خلال بعض المواقف التي تنطوي على مفارقات وملابسات مضحكة، بالرغم من أن تلك المفارقات والملابسات تأتي أحياناً من باب الحشو الذي يشكل تورماً في بناء الرواية، وهو ما يبدو لنا في بعض المسرودات التي تتخذ شكل ذكريات متصلة بطفولة " هشام العابر "[67]، هذا فضلاً عن الإغراق في وصف الفضاء والأشخاص وصفاً تفصيلياً تسجيلياً دقيقاً على طريقة الواقعيين الطبيعيين أحياناً.

ومما يجدر بنا أن نشير إليه في هذا المجال أن الكاتب لم يستطع أن يحافظ على التوازن في إيقاع وصف الفضاء والأشخاص؛ فهو يهتم اهتماماً بالغاً بالوصف أحياناً، ويمر سريعاً على بعض الفضاءات والأشخاص فيصفها وصفاً موجزاً مبتسراً أحياناً أخرى.

ويمكن أن نتمثل بعدد من النصوص الوصفية التي تؤنسنا إلى هذا التفاوت الذي يخل بإيقاع التوازن في الوصف.

ففي " العدامة " يصف الكاتب بطل روايته وصفاً تقريرياً على النحو الآتي:

"شاب في الثامنة عشرة من العمر، نحيف البنية، معتدل القامة، أميل إلى القصر،

قمحي اللون، أميل إلى البياض، بشارب محلوق لتوه، وأسنان ناصعة البياض في فم صغير وشفتان رقيقتان ورديتان، وأنف مستقيم، وجبين واسع، وشعر مسترسل طويل شديد السواد، لم تفلح الغترة والطاقية في إخفائه تماماً، وعينان واسعتان بأهداب طويلة تنظران من خلال نظارة طبية، إلى كل شيء، دون أن تهتما بأي شيء، يعلوهما حاجبان كثيفان، وذقن شديد الدقة، وكل ذلك في وجه مثلث الأبعاد"[68].

وفي " الشميسي " يصف الراوية الطعام الذي تناوله " هشام العابر " في القطار ويصف رواد المطعم على النحو الآتي:

" واتجه إلى المطعم في العربة الخلفية للقطار. جلس إلى إحدى الموائد بقرب النافذة، وطلب أرزاً ودجاجاً وكولا، وأخذ يتناول الوجبة بهدوء. لم يكن الدجاج بطعم الدجاج، بل أشبه بليف مطبوخ، ولم يكن الأرز بطعم الأرز، وتفوح منه رائحة غير مستساغة، ومع ذلك أكل كل شيء. لم يكن المطعم مكتظاً، فمعظم المسافرين يجلبون معهم بعض الطعام والشراب، ولكن كان هناك عدد لا بأس به من الجالسين بعضهم كان يشرب الشاي والمرطبات، والبعض الآخر كان يأكل ساندويشا، وبعضهم لا يفعل أي شيء على الإطلاق سوى مراقبة كثبان الرمل، التي أصبحت صفراء اللون بعد تجاوز الدهناء[×]، وهي تمر سريعاً مثل سنوات العمر "[69].

وفي " الكراديب " يصف حمام السجناء على النحو الآتي:

" كان الحمام في غاية الاتساع، في وسطه مرحاض بلدي، وعلى الركن الأيسر "دوش "، بدون حوض، وبجانب الباب حوض غسيل أبيض تتناثر عليه بعض البقع البنية. وفي آخر الحمام، كان هناك نافذة صغيرة عالية بعض الشيء، بقضبان فولاذية متينة. كان الحمام نظيفاً جداً، مقارنة بحمام الخبر، وإن كان هناك بعض الروائح المزعجة المعتادة في مثل هذه الأماكن، ولكن كان من الممكن احتمالها والاعتياد عليها بسهولة في وقت قصير "[70].

هكذا كان الكاتب يحرص على وصف الفضاءات والأشخاص بشيء من التفصيل الذي يذكرنا بالواقعيين الطبيعيين، وخاصة عند وصف أشخاص أو فضاءات ليست

ذات أهمية بالنسبة إلى بناء الرواية، على نحو ما يتراءى لنا في وصف دراجة نارية تمرق بسرعة فائقة بجانب السيارة التي كانت تنقل بطل الرواية من مطار " جدة " إلى " الكراديب ":

" وجفل من صوت كأزيز الرصاص مر بجانب السيارة، لم يلبث أن هدأ روعه حين تبين دراجة نارية تتجاوز السيارة بسرعة، وعليها شابان يتحدثان ويضحكان بصوت عالٍ، غير مدركين لنوع السيارة التي تجاوزاها ومن بداخلها "[71].

فإذا كان وصف بطل الرواية ووصف ما تناوله من طعام في القطار ووصف حمام السجناء في " الكراديب "، على نحو ما مر ، وصفاً مسوّغا لعلاقته الوثيقة بالشخصية الروائية، فإن وصف هذه الدراجة النارية المارقة بجانب سيارة السجن ليس له أي مسوّغ كما نرى.

وبالمقابل فإن الكاتب يمر سريعاً على وصف ما استجد في الفضاء الخارجي من مظاهر التطور في أثناء فترة سجن " هشام العابر "، فيوجز الوصف، على أهمية ذلك الوصف الذي يوحي بحركة التاريخ لو تم، ويسهم في تعميق النزعة التاريخية في هذه الرواية التي تطمح - فيما تطمح إليه - إلى رصد ملامح التطور الفكري والسياسي والعمراني والاقتصادي في قطر مهم من الأقطار العربية الخليجية.

" لم يتجه أبوه إلى العدامة حين وصلا الدمام، بل تعداها، واخترق " كمب البدو " حتى وصل إلى المستشفى المركزي، ثم اتجه شمالاً وكأنه يريد طريق القطيف، في شارع لم يكن موجوداً قبلا، فقد كان عبارة عن حي جديد أقيم على أرض زراعية في السابق "[72].

إن هذا الوصف يأتي في سياق وصف الفضاء الخارجي الذي أصابه تغير كبير أثناء سجن " هشام العابر "، ولكن الكاتب كما نرى، يصفه وصفاً مبتسراً، وهو ما يفعله في موقف آخر من مواقف الرواية، وهو موقف عودة " هشام العابر " إلى " الرياض " بعد خروجه من سجن " الكراديب ".

" وها قد عاد إلى الرياض من جديد .. لم تعد الرياض هي الرياض، ولم يعد

الناس هم الناس. ها هو يكاد يكمل سنته الأولى في الرياض بعد العودة. ولكنه لا يشعر بأي حميمية نحوها، كما لم يعد يشعر بأي حميمية نحو الدمام أو أي مكان آخر، فلم يعد المكان هو المكان. عندما وصل إليها لأول مرة منذ إطلاق سراحه، أخذ يجري كالمجنون بسيارة الكومارو السبور بين أحيائها وحاراتها.

جال كالمجنون في الشميسي وشارع عسير والأزقة المتفرعة، ولكنه لم يجد ما يبحث عنه. البيوت التي يعرفها هدمت، وأخذت تحل محلها عمارات شاهقة .. مكان هذه العمارة، كان بيت الخال، ومكان هذه البناية كان منزل الشباب، ومكان هذه الأرض البيضاء كان منزل رقية، ومكان هذه الشقق كان منزل سارة "[73].

إن مثل هذا الوصف الموجز المبتسر الذي يقابل وصف " هشام العابر " أو وصف " الحمام "، على سبيل المثال، يؤكد مدى الاختلال في إيقاع الوصف بالرواية دون ريب.

***

وختاماً، فإن تركي الحمد في ثلاثية " أطياف الأزقة المهجورة " يطرح إشكالية الحرية في أبعادها الفيزيقية الوضعية التي تتراءى في المظاهر السياسية والاجتماعية خاصة، وفي أبعادها الفلسفية الميتافيزيقية التي تتراءى في المظاهر الدينية والعقائدية، معبراً عن رؤية فكرية تتبلور في مبدأ التجربة الذاتية تحديداً، وهو المبدأ الذي يراهن عليه الكاتب في سائر أجزاء هذه الرواية وهواجسها.

وإذا كان الخطاب الفكري يطغى على هذه الثلاثية فإن الكاتب يحاول جاهداً أن يخضع ذلك الخطاب إلى الصياغة الروائية الفنية بحشد أدوات فنية رائجة في الرواية المعاصرة عالمياً وعربياً، من مثل تيار الوعي، والاسترجاع، والأحلام، والتناص، والسرد، والوصف، فيوفق حيناً ويخفق حيناً آخر.

وأياماً يكون الأمر، فإن ثلاثية " أطياف الحرية " لتركي الحمد تظل من الروايات الخليجية التي تؤسس للفن الروائي في منطقة الخليج العربي، وتسهم في إرساء تقاليده مستفيدة من التجارب الروائية العالمية والعربية على حد سواء.

الهومش:

(1) تركي الحمد: العدامة . دار الساقي . الطبعة الثالثة . بيروت 2000 . ص 24.
(2) يرجع إلى " الكراديب " لتركي الحمد. دار الساقي. الطبعة الثانية . بيروت 1999 . ص 176 وما بعدها.
(3) المصدر ذاته . ص 287.
(4) تركي الحمد : العدامة . ص 180.
(5) المصدر ذاته . ص 242.
(6) المصدر ذاته . ص 216.
(7) تركي الحمد : الكراديب . ص 190.
(8) المصدر ذاته . ص 35.
(9) تركي الحمد : العدامة . ص 171.
(10) المصدر نفسه . ص 168.
(11) تركي الحمد : الشميسي . دار الساقي . الطبعة الثانية. بيروت 1998 . ص 72.
(12) المصدر نفسه . ص 217.
(13) المصدر ذاته . ص 132.
(14) تركي الحمد : الكراديب . ص 111.
(15) المصدر ذته . ص 111.
(16) الصفحة نفسها.
(17) يرجع إلى كتاب " الوجود والعدم " لجان بول ساتر . ترجمة عبدالرحمن بدوي . منشورات دار الآداب . الطبعة الأولى . بيروت 1966.
(18) تركي الحمد : الشميسي . ص 150-151.
(19) المصدر نفسه . ص 67.
(20) المصدر نفسه . ص 48.
(21) الصفحة بنفسها.
(22) تركي الحمد : الكراديب . ص 40.
(23) الدكتور خليل أحمد خليل : معجم المصطلحات الفلسفية. دار الفكر اللبناني. الطبعة الأولى . بيروت 1995 . ص 65.
(24) تركي الحمد : الكراديب . ص 52.
(25) المصدر نفسه . ص 77.

(26) المصدر نفسه . ص 203–204.
(27) تركي الحمد : الكراديب . ص 274.
(28) تركي الحمد : الشميسي . ص 64.
(29) المصدر نفسه . ص 64.
(30) المصدر نفسه . ص 66
(31) الصفحة نفسها.
(32) الصفحة نفسها.
(33) يرجع إلى ص 112، 118، 120، 121، 146، على سبيل المثال لا الحصر.
(34) يرجع إلى ص 22، 23، 24، 97، 98، 99 على سبيل المثال.
(35) يرجع إلى ص 78، 79، 90، 130، 149 على سبيل المثال لا الحصر.
(36) تركي الحمد : العدامة . ص 223.
(37) المصدر نفسه . ص 181.
(38) يرجع إلى ص 192، 193، 194 من " الكراديب ".
(39) تركي الحمد ك الشمسي . ص 171.
(40) المصدر نفسه . ص 112–113.
(41) تركي الحمد : العدامة . ص 84.
(42) تركي الحمد : الشميسي . ص 88.
(43) تركي الحمد : الكرايب . ص 57، 252.
(*) إن المقابلة بين ثلاثية تركي الحمد وكتاب " الأيام " للدكتور طه حسين فيها إجحاف كبير في حق الثلاثية بطبيعة الحال، لأن عمل تركي الحمد كان أنضج بكثير من كتاب " الأيام " ، ولكن القارئ لا ينكر العلاقة بين هذين العملين وكاتبيهما.
(44) يرجع إلى " أطراس " لجيرار جينيت. ترجمة وتقديم المختار حسني. مجلة " فكر ونقد " العدد 16 . فبراير 1999. ص 130.
(45) المرجع ذاته . ص 130.
(46) تركي الحمد : الكراديب . ص 167–168.
(47) يرجع إلى ص 168، 169، 170، 171، من " الكراديب ".
(*) يعد تيار الوعي أداة مهمة من أدوات الاستبطان في بناء الشخصية في الرواية المعاصرة؛ إذ يصور الكاتب الحياة النفسية لشخصيات روايته بطريقة تتيح لها أن تعبر بتلقائية وتكشف عن آرائها وأحاسيسها الذاتية محدثة نفسها بما لا تستطيع - أو لا تريد - أن تبوح به علناً.
[يرجع إلى " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " للدكتور سعيد علوش . دار الكتاب اللبناني

بيروت) ـ سوشبريس (الدار البيضاء). الطبعة الأولى 1985. ص89، ويرجع إلى كتاب " دراسات في نقد الرواية " للدكتور طه وادي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1989. ص 49].

(48) تركي الحمد : الشميسي . ص 201.

(49) المصدر نفسه . ص 199.

(50) المصدر نفسه . ص 202.

(51) تركي الحمد : الكراديب . ص 164.

(*) يمكن تعريف " الاسترجاع " أو " الارتجاع الفني " أو " الفلاش باك " أو " الخطف خلفاً " (!)، كما يسمه الدكتور سعيد علوش، على النحو الآتي:

(1) قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، ويَسْتهدف العودة إلى ذكر الأحداث الماضية بغرض توضيح ملابسات موقف ما.

(2) تقنية سيميائية، اقتبستها الرواية البوليسية خاصة في ذكر الجريمة مثلاً، والعودة إلى سرد أحداثها فيما بعد.

(3) عرض متأخر في القصة.

[يرجع إلى " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" للدكتور سعيد علوش. دار الكتاب اللبناني (بيروت) ـ سوشبريس (الدار البيضاء) . الطبعة الأولى 1985. ص97 – 98].

(52) تركي الحمد : العدامة . ص 74.

(53) الصفحة نفسها.

(54) تركي الحمد : الكراديب . ص 107.

(*) يعد توظيف الأحلام من أساليب الكشف عما يعتمل في الباطن النفسي العميق للشخصية الروائية، أو في عالم اللاشعور الملئ بالرغبات المكبوتة التي يحول الأنا الأعلى أو المجتمع بقيمه دون تحقيقها، وقد انتشر توظيف الأحلام في الأدب بهذا المفهوم على إثر الدراسات التي قدمها " سيغموند فرويد "، وخاصة في كتابه الموسوم بـ " تفسير الأحلام" [ترجمة مصطفى صفوان . دار المعارف . ط2 . القاهرة 1969]، علماً بأن هناك أحلاماً باطنية مرتبطة باللاشعور، وهناك أحلام يقظة.

(55) تركي الحمد : الشميسي . ص 173.

(56) تركي الحمد : الكراديب . ص 23.

(57) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام . ترجمة مصطفى صفوان . دار المعارف . ط2 . القاهرة 1969.

(58) تركي الحمد : الكراديب . ص 26.

(59) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد . منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1998 . ص 100.

(60) تركي الحمد : الشميسي . ص 124.

(61) المصدر نفسه . ص 208.

(62) المصدر نفسه . ص 74.

(63) المصدر نفسه . ص 156.

(64) تركي الحمد : الكراديب . ص 46.

(65) المصدر نفسه . ص 58.

(66) المصدر نفسه . ص 274.

(67) يرجع على سبيل المثال إلى ص 121، 122 من " الكراديب "، وإلى ص 213، 214، 89، 91، 92، 122، 144 من " الشميسي ".

(68) تركي الحمد : العدامة . ص 8.

(*) اسم بلدة.

(69) تركي الحمد : الشميسي . ص 122.

(70) تركي الحمد : الكراديب . ص 27-28.

(71) المصدر نفسه. ص 10.

(72) تركي الحمد : الكراديب . ص 280.

(73) المصدر نفسه . ص 286.

النقد الروائي
وإشكالية اللغة الروائية

د. إدريس الخضراوي*

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى فهم كيفية تناول النقد الروائي للغة الروائية ، خصوصا وأن الاشتغال على اللغة الروائية أضحى يتنامى بوتيرة متسارعة في حقل النقد الروائي . وحتى نكشف عن كل الجوانب النظرية والنقدية التي يثيرها البحث في إشكالية اللغة الروائية ، فإننا وزعنا جنبات المشهد على الشكل التالي : فقد ساءلنا في البداية التصور النقدي الغربي من خلال إ. ف . تشتشترين وميخائيل باختين وفان دين هوفل ، حيث توقفنا عند خصائص المقاربة النقدية والتنظيرية لدى كل واحد منهم ، ثم تناولنا بعد ذلك التصور النقدي العربي ، حيث توقفنا عند مساهمة الناقدين : المصري صلاح فضل والمغربي محمد برادة . وقد خلصنا من خلال البحث إلى أن اللغة تعد محورا أساسيا من المحاور التي يتأسس عليها الصوغ الروائي ، فهي المادة الأولى التي بها نتلقى الأدب باعتباره خطابا لغويا ، ومن شأن الوعي الجيد باشتغالاتها داخل النصوص أن يقود إلى فهم أعمق بالرواية .

**أستاذ باحث، كلية الآداب، جامعة بن طفيل، القنيطرة*

Novel criticism and the novel language problematic

Dr. Ali Shwel Al-Karni

Abstract

This study aims to understand haw to deal with the novel criticism of de novel language , especially that the work on the novel language is developing at a high space in the field of de novel criticism.

In order to reveal all the theoretical and critical sides arisen by the research in the problematic of de novel language , we divided the sides of de scene as the following :

At the beginning , we treated the occidental critical view through : I F.Tchitchrine, Mikhail Bakhtine and V.D.Hovel . so we dealt with the characteristics of de theoretical and critical comparison of each one, then we treated the Arabic critical view , namely the contribution of the two critics : the Egyptian SALAH FADL and the Moroccan MOHAMMED BERRADA.

We concluded from this research that language is considered to be one of the essential pivot which construct the novel frame since it is the first material through witch we learn literature as a linguistic speech and a good consciousness of its functions in texts leads to a deep understanding of the novel .

المدخل

شكلت اللغة الروائية إحدى الانشغالات الأساسية للنقد الروائي خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وهذا الاهتمام اندرج في سياق توجه أوسع أبدته العلوم الإنسانية نحو الخطاب الإنساني في أبعاده التواصلية والثقافية ، حتى أصبحت اللغة من بين الممارسات الدالة التي لا يستقيم الفهم بالظواهر النفسية والاجتماعية والتاريخية دون التناول الأعمق لها . وإذا كان الخطاب الإنساني يبدو أكثر تعقيدا في مستوياته التواصلية ، وفي تشابك إحالاته وتعدد أبعاده المادية والاجتماعية كما أوضحت ذلك حفريات ميشيل فوكو ، فإن الخطاب الأدبي عموما والروائي بشكل خاص – وهو الخطاب اللغوي بامتياز لأننا لا نتلقاه إلا من منفذ اللغة– لا يقل عنه غموضا واستعصاء وإثارة للأسئلة . خصوصا وأن الأدب في محاولته الرامية إلى تشخيص الواقع والتعبير عن متغيراته ، يلجأ إلى استثمار اللغة في مستوياتها المتعددة والمختلفة. فهو " يقحمها في صناعة جديدة هي صناعة الإنتاج التخيلي الذي يمثل خطابا إيحائيا أو ترميزيا بامتياز ، فتتعاظل فيه شفرة اللغة وشفرة الأدب ويصبح الخطاب كثيفا ومركبا لا يمكن تبين بعض أبعاده ودلالاته إلا بمحاولة التعرف على بعض مكوناته وسيرورة تكونه "(1).

وقد أجمع النقد الأدبي باتجاهاته المختلفة على أن عملية الإنتاج الأدبي تمر عبر اللغة . فهي الوسيط الذي به يتحدد الأدب ويتخذ لنفسه موقعا يميزه عن باقي الخطابات المعرفية الأخرى . فالأدب يسائل باستمرار العلاقة بين الدال والمدلول واللغة وما تشير إليه ، ويخلخل هذه العلاقة عبر ابتداع سياقات تركيبية جديدة ، بمقتضاها تبتعد اللغة عن التسمية والإخبار والتقريرية ، وترتاد أفق الإيحاء والترميز ، مما يوسع من نطاق الوظيفة الجمالية ويعمق اقتراحاتها. ولما كانت اللغة هي المادة الأولى في الأدب ، فإنها ليست هامدة مثل الحجر وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية .(2)

من هذا المنطلق ، يظهر جليا أن الفهم الصحيح للأدب لا يمكن أن يمر إلا عبر اللغة . إذ بها يتمكن الكاتب من مكاشفة الذات والمجتمع والتاريخ ، وترجمة حالات الصراع المختلفة سواء كانت نفسية أم اجتماعية أم حضارية ، ومن ثم فهو يوظفها ضمن رؤية إنتاجية تبتعد بها عن طرق التعبير المألوفة، لتجعل منها خزانا لاستيلاد المعاني والمقاصد اللانهائية . وهذه العملية تشمل جميع مستويات النص ، بدءا من الكلمة المفردة مرورا بالجملة فالملفوظ ، حيث يصير النص فضاء يتقاطع فيه الكاتب والقارئ ،المتكلم والمخاطب ضمن سيرورة لا تعرف التوقف. بهذا المعنى يجعل الأدب من اللغة عملا ، إذ ينأى بها عن مفهوم التواصل ويخرجها من حيز الوصف ويشغل قدرتها على توليد المعاني. ولتأكيد هذا الاشتغال على اللغة ، تظهر جوليا كريستيفا أن الأدب " عندما يشكك في الخطابات القائمة ويسمع صوت خطابات أخرى لا يقصد من وراء ذلك فقط المس بمقدسات اللسان عبر إعادة توزيع مقولاته النحوية وتغيير قوانينه الدلالية وإنما أيضا المس بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية "(3). وبمعنى آخر يمكننا القول بأن الأدب ينتصر على اللغة حين ينتقي من مخزونها الكلمات التي تمكنه من احتواء المعنى الذي يريد التعبير عنه. وعلى هذا النحو تتحقق أدبيته وتتأكد بالشكل الأفضل .

إن التأكيد على الخصوصية اللغوية للأدب لا يعني أننا نعتبر اللغة الأدبية حقلا متجانسا من حيث الوظيفة والمستوى ، ذلك أن إقرارنا بأن الأدب مقولة تضم بين ثناياها عدة أجناس ، يجعلنا نفكر في درجة الاختلاف والتعقيد الحاصلة بينها على هذا المستوى ، خصوصا وأن لكل جنس أدبي طريقته في ابتداع وسائله التمثيلية الخاصة ، وفي استثمار اللغة وتوظيفها توظيفا أدبيا. وهذه المسألة المتعلقة بالفروق بين الأجناس الأدبية في توظيف اللغة ، تقتضي دراسة خاصة لا يتسع لها مجال هذا البحث المعني أساسا بالانكباب على تتبع واقع اللغة الروائية في أبعادها المختلفة ، وفي تعدد القضايا التي تطرحها أثناء التحليل انطلاقا من نماذج من النقد الروائي.

ولما كانت الرواية جنسا أدبيا متميزا فإن ما يثير الاهتمام فيها هو انفتاحها

وقدرتها على توظيف كل اللغات والنصوص ، مما يحقق لها مقومات بلاغية نوعية تمكنها من التغلغل إلى أعماق الكاتب وتشخيص مشاعره وانفعالاته ، وبلورة فضاء حواري يمثل مواجهات الجماعة وتفاعلاتها عبر الأزمنة والأمكنة. والرواية تحقق هذه اللغة المتعددة من خلال " التجارب والمواقف والأسئلة التي تحاصر المبدع ، فتكون بمثابة الرحم المولدة للكلمات الباحثة عبر التخييل والذاكرة وحضور الذات، عن مستقر مؤقت يفقس فيه لغته الأقرب إلى التعبير عن سديمه الداخلي "(4). وعلى هذا الأساس تؤسس الرواية كلامها الخاص الذي يختلف عن سائر أنواع الكلام الأخرى ، والذي يجعل منها شكلا من الممارسة التي يساهم بها الروائي في التفاعل العام .

واللافت أن الدراسات التي تناولت النص الروائي على وفرتها لم تهتم إلا قليلا بدراسة لغته . لقد جرى التركيز على المكونين الوصفي والسردي وهذا ما طبع طروحات النظريات السردية- كالسرديات والسيميوطيقا الحكائية- التي استلهمت اللسانيات وتأثرت بها ، وقدمت نفسها باعتبارها علما للسرد. فالسرديات التي تأسست على قاعدة بلاغية وجمالية نجدها تعمل جاهدة على الكشف عن أدبية السرد ، في حين ذهبت السيميوطيقا الحكائية ، وهي تنطلق من الرياضيات والعلوم الإنسانية ، إلى تركيز اهتمامها على المعنى وضبط آليات اشتغاله ومواطن تحققه(5). وحتى إذا جرى التأمل في المكون الحواري الذي فيه تتمظهر الخاصية التلفظية للرواية ، فإنه غالبا ما يفكر، انطلاقا من ملاحظات تقويمية عابرة، على أنه استراحة يحققها الكاتب للقارئ حتى يضمن متابعته لأطوار الحكاية ولا يمل منها . يقول موريس بلانشو : " الجزء الحواري في الرواية هو تعبير عن الكسل والرتابة . فالشخصيات تتكلم ، في نوع من المحاكاة للحياة حيث لا يوجد سرد وإنما حوارات . لهذا في الكتب ، ينبغي إذا، من وقت لآخر، أن نعطي الكلام للناس . فالاتصال المباشر هو اقتصاد واستراحة للكاتب كما للقارئ "(6). والحال أن الحوار ليس مجرد مكون يهدف من خلاله كاتب الرواية إلى إعطاء نوع من الاستراحة للشخصيات والقراء ، أو إضفاء

الدرامية على الأحداث ، وإنما هو عنصر وظيفي ، بحيث يمنح القارئ معرفة واسعة عن الشخصيات والفضاءات التي تتحرك فيها ، مما يسهل عليه فهم النص وإنتاج المعرفة بصدده. وكم هي النصوص الروائية الحديثة التي يتجاوز فيها الحوار الوظيفة التواصلية بين الشخوص والتي تسمح لها بالتعبير عن أفكارها وتصوراتها ،إلى تأسيس شكل من الحوار القائم على التعالي والذي تبلور من خلاله شخصيات الرواية أسئلة متعلقة بالكينونة والذات في رحلتها المحفوفة بالصعاب .

هذا القصور في الاهتمام بقضايا النثر الروائي والذي ميز الجهود الأولى التي درست الرواية ، هو الذي عبر عنه باختين في سياق تأملاته في هذا النوع حينما قال: " كان خطاب النثر الأدبي معتبرا وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق ، فكان يطبق عليه ، بدون أي حس نقدي ، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة : كانوا يتحدثون عن تعبيريتها وعن صرامتها وعن سلاستها بدون أن يعطى لهذه المفهومات أي معنى أسلوبي محدد" (7).

لهذا تبلورت في العقود الأخيرة أبحاث جديدة أعادت التفكير في اللغة الروائية وفق تصورات تتخطى ما قدمته نظريات السرد البنيوية ، عبر التأكيد على الخاصية التلفظية للرواية، والتي بها تتمكن من تشخيص التعددية الاجتماعية والتقاط الأنغام المتنافرة للحياة . وإذا كان الاستقبال النقدي السابق للرواية يتميز إما بنظرته الإيديولوجية التي تستند إلى محاكاة الرواية للواقع ونهوض الحكاية فيها على عناصر هذا الواقع ومكوناته ، كما لو أن الرواية تتصل مباشرة بالواقع دون أن توجد بينها وبينه وسائط أو حواجز ، مما أدى إلى التقليل من أهمية العناصر الفنية الأخرى في البناء الروائي ، أو النظر إليها- أي الرواية- في مكوناتها الداخلية من سرد ووصف وفضاءات وأزمنة وشخصيات وتبئيرات ،على اعتبار أن هذه العناصر لا تتحدد إلا داخل عالم مخيالي دون التساؤل عن امتداداتها في الواقع ، فإن الاستقبال النقدي الجديد للرواية انطلاقا من لغتها، والمستفيد من حقول أخرى كـ نظرية التلقي

ولسانيات التلفظ والسوسيولوجيا وعلم النفس والأنثروبولوجيا ،لا يركز فقط على بعديها الوصفي والسردي ، وإنما يضيف بعدا ثالثا هو الحواري / التواصلي ، ويعطي للقارئ دورا أعمق في بناء المعنى وتشكيله لا يقل أهمية عن الدور الذي يضطلع به المؤلف . وهذا النوع من الفهم الذي دشنته دائرة باختين ومن جاءوا بعده ، أبان عن نتائج مهمة في ما يخص الوعي بالجنس الروائي وقوته التي لا تنفصل عن الطريقة التي يعامل بها الروائي اللغة ، كما أنه يؤدي اليوم دورا مميزا في النقد الحواري وفي العلوم الإنسانية .

وما دامت الأبحاث التي تناولت اللغة الروائية مختلفة من حيث مرجعياتها النظرية والتأويلية وهو ما لا يمكن أن نحيط به في هذه الدراسة ، فإننا آثرنا أن نحصر اهتمامنا في إطار الشعرية الاجتماعية كما يمثلها باختين ومن تأثروا به وعمقوا فرضياته. وفي هذا السياق سنعرض لثلاثة مساهمات مهمة لنقاد غربيين تناولت الرواية انطلاقا من طبيعتها اللغوية والتلفظية ، هي مساهمة كل من تشتشرين وميخائيل باختين وفان دين هوفل ، كما أننا سنتوقف عند مساهمة الخطاب النقدي العربي في دراسة اللغة الروائية من خلال ناقدين بارزين هما : صلاح فضل ومحمد برادة . على أننا نتوخى من خلال عرض هذه التصورات أن نلفت الانتباه إلى الطابع الثقافي وغير المحايد للغة . فالشكل الذي تأخذه في النص الروائي ، وطريقة اشتغالها وإدراكها ، كل ذلك لا يمكن أن يفهم على النحو الأفضل إلا في إطار علاقتها بالنص الثقافي العام الذي يمثل الرحم المولد لكل النصوص ، خصوصا وأن الرواية المعاصرة ، سواء في الغرب أو العالم العربي ، تتميز بارتيادها آفاق التجريب الواسعة والرحبة وهي تشيد فضاء مميزا تتحاور فيه النصوص والثقافات واللغات ، مما يؤدي إلى التداخل بين المؤلف والسارد والتخييلي والواقعي ، وينسف الحدود بين الرواية وغيرها من الأنماط الفنية الأخرى. كما أننا سنختم هذه الدراسة باستنتاجات عامة نبرز فيها خصوصية اللغة الروائية ، وأهم القضايا التي تثيرها دراستها انطلاقا من أعمال هؤلاء النقاد .

أولا: التصور النقدي الغربي

1 - أ. ف تشتشرين

ينطوي كتاب الناقد الروسي أ.ف. تشتشرين : " الأفكار و الأسلوب " على أهمية كبيرة بالنسبة لنا في هذه المحاولة التي نرمي من خلالها إلى الإمساك بالمداخل الأساسية التي تتحكم في التصور النقدي للغة النص الروائي . ذلك أن هذا الكتاب الذي يقدم دراسة في الفن الروائي ولغته ، يجسد طموحا بحثيا متميزا يهدف إلى مساءلة النص الروائي من منظور اللغة ،لا باعتبارها وسيلة أو أداة للتعبير ، ولكن بوصفها الفكر والروح . حيث يغدو البحث في اللغة الأدبية هو البوابة الرئيسية التي يمكن أن تدلنا على العوالم الممكنة التي يؤسسها الروائي ، كما يمكن أن توفر لنا إمكانية إضاءة مناطق في الأدب تستعصي على التحديد والضبط. في هذا السياق ، يؤكد تشتشرين على الإنتاجية التي يمكن أن تتحقق من دراسة الأدب انطلاقا من اللغة ، حين يقول : " إن تحليل الكلمة الشعرية بجميع ظلالها ومظاهرها يصبح أداة لفهم نشاط الأفكار وحركة المشاعر وتكوين الآراء وتطورها . إن الإدراك العميق للأدب باعتباره نشاطا ، وحركة لا تعرفان الكلل وارتباطا بين اللغة والتفكير مفيد للغاية بالنسبة لنظرية الأدب وتتفق تماما مع أحكام ماركس وإنجلز حول اللغة ".(8).

ينطلق أ.ف. تشتشرين في دراسته للفن الروائي ولغته ، من نصوص روائية لكتاب لهم وضعهم المتميز في حومة الأدب العالمي . فهو يختبر أدواته على نصوص (غوته) و(بوشكين) و(بالزاك) و(دوستوفيسكي) و(تولستوي) و(تشيخوف) ، وكتاب آخرين يعد إسهامهم في تطور الأدب جد لافت ، وكل ذلك بهدف القبض على خصائص اللغة، وميزات الأسلوب في أعمالهم . و لا شك أن التساؤل عن العناصر الأساسية الناظمة لطروحات هذه الدراسة حول لغة الفن الروائي مهم و أساسي ، ذلك أن اللغة يمكن أن تقارب من مستويات مختلفة، واستنادا إلى تصورات نظرية شديدة التباين. فهل يتعلق الأمر باللغة في مستواها المعجمي ، أم النحوي ، أم الاستعاري ، أم اللغة

من حيث هي خرق وتجاوز للغة العادية باعتبارها معيارا ،وتطلع إلى لغة أدبية لها ما يميزها عن غيرها من لغات الأجناس الأدبية الأخرى ؟

والملاحظ أن أ.ف. تشتشرين يقدم جوابا واضحا وبينا على هذا السؤال ، الشيء الذي يضع كتابه في سياق معين ، هو سياق الدراسة الخاصة المعنية بخصائص اللغة الأدبية . وقد وسمناها بالخاصة لأنها تنأى عن الدراسة اللغوية التي يمكن أن يضطلع بها عالم اللغة . يقول أ.ف. تشتشرين في هذا الصدد : " أصبحت الكلمة غالبا ، موضع دراسة المختصين بالأدب سواء المعنيين منهم بالأسلوب واللغة . ومن هنا يظهر خطر التعميم في المهمات الماثلة أمامهم . وتنحصر القضية في نقطة واحدة وهي عدم إمكانية التطابق بين المواضيع التي يتناولها اللغويون والمختصون بالأدب " . (9)

من الواضح أن تشتشرين لا يتهم الدراسات اللغوية بالقصور وهي تسعى لبناء نموذج نظري للتعامل مع اللغة ، وإنما يحاول أن يضع إطارا لما يعتبره فهما ملائما لطبيعة النثر الروائي . فالأدب هو صياغة خاصة ، وتوظيف مميز للغة ، يجعلها تختلف وتتباين انطلاقا من تنوع دلالاتها وإحالاتها على الواقع. فاللغة قد تبدو ثابتة في نظر اللغوي الذي يسائل فيها ظواهر معينة ، وفق منطق صوري ،رغم اختلاف السياق ، لكنها بالنسبة للباحث في الأدب تنطوي على كثير من الصعوبات و تطرح الكثير من الإشكاليات . فهي الوعاء الحقيقي للمعنى ، تتحكم فيه بحيث يمكن أن تظهره ويمكن أن تمارس عليه إخفاء مستمرا مما يحد من قدرة القارئ على الوصول إلى المعنى النهائي.

ويعتقد تشتشرين أنه بالرغم من النقاشات التي سادت سنة 1945 حول أسلوب الكتابة و لغة الأدب على صفحات العديد من المجلات الروسية ، فإن هذه المجهودات لم تقدم جديدا و لا إضافة نوعية بالنسبة للوعي بأهمية اللغة وتوظيفها فنيا .

وإذا تساءلنا عن الأسباب التي أدت إلى خلق هذا القصور في الوعي باللغة الأدبية، وبخصائصها و وظائفها ، أمكننا مع أ.ف. تشتشرين أن نرجعه إلى كون هذه النقاشات والمطارحات، كانت تتم في إطار علم اللغة . فقد أشارت هيئة تحرير

مجلة (فابروسي ليتيراتوري) إلى أن " تطور أساليب الكتابة في إطار علم اللغة بدا قليل الجدوى " (10). وهو يضيف، في هذا السياق، قائلا : " لقد أظهرت المناقشات بطلان التناوب اللغوي في دراسة الكلام المجازي الأدبي. وفي الوقت نفسه كان على حق من نادى بضرورة الفهم العميق للرابطة التي تؤلف بين اللفظ و المعنى و بين كيف تتجلى طبيعة إدراك الكاتب للواقع في بناء الكلام الشعري. إن مثل هذا التناول ينبغي أن يقترن حتما بفهم الروابط القائمة بين لغة الأعمال الفنية والتراث الشعبي المتداول". (11)

إن دراسة أ.ف.تشتشرين تؤكد أهميتها انطلاقا من عمق التصورات التي تنطلق منها . ذلك أن التأمل فيها لا يخفي الأبعاد السوسيولوجية التي تتدثر بها ، خصوصا حين يؤكد على العلاقة الوطيدة بين اللغة والمعنى ، والشكل والمحتوى ، بما يجعل من دراسة الأدب انطلاقا من اللغة ، بحثا واستقصاء عميقين للخلفيات الاجتماعية و الفكرية و الثقافية التي تحدد علاقة الكاتب باللغة ووعيه بها . فلا شيء من البراءة يحكم علاقتنا باللغة ، و إنما يصير كل شيء مقصودا ، ينتفي الحياد ويستحيل التحدث عنه علامة على الضعف والوهن .

ويميز ا.ف.تشتشرين بين ثلاثة أشكال أساسية في دراسة لغة الأدب وهي:

1 - يجب دراسة لغة المؤلفات الفنية و أسلوب الكاتب من الناحية اللغوية بواسطة الملاحظة و تصنيف الخصائص الفردية . هذه هي الطريقة اللغوية الأسلوبية ؛
2 - يعتبر أسلوب الكاتب موضوع المختصين بالأدب ، وينبغي دراسته في روابطه المتينة بالصور و الأفكار في ضوء المفهوم الماركسي للمحتوى و الشكل ؛
3 - ينبغي إيجاد علم خاص مبني على القاعدة اللغوية الأسلوبية ". (12)

وانطلاقا من هذه الأشكال الثلاثة في دراسة لغة الفن الروائي و أسلوبه ، في علاقتهما بالصور و الأفكار و المشاعر، و بشخصية الكاتب من حيث هو كائن حي يفكر و يتكلم ، يعرض تصورات (بوتيبنا) بخصوص اللغة. وهي تصورات عمقها وطورها في ضوء مناقشاته لآراء (همبولدت). وقد قاده هذا العرض إلى اعتبار

اللغة " الشرط الضروري في تفكير أي امرئ حتى عندما يكون في حالة انفراد تام ، لأن المفاهيم تتكون عبر الكلمة حسب ، ويغدو التفكير الحقيقي مستحيلا دون مفاهيم (...) والإنسان يفهم نفسه عندما يشعر بفهم الآخرين لكلماته " .(13)

بناء على هذه الأفكار ، تبرز إلى الوجود ، الأهمية الخاصة للغة بوصفها الأداة الوحيدة لتحقيق المعرفة و إدراك الكينونة ، واستيعاب ما هو مندس بين ثنايا ذات المبدع . فقد تتوسع هذه المعرفة وقد تتقلص بحسب حدود وعينا باللغة . ويصبح من الصعب إدراك الواقع و فهمه دون الوعي بالأبنية و الأنساق الخاصة باللغة . لهذا لاحظ تشتشرين في رحلته مع نصوص الكثير من الروائيين أن اللغة في اشتغالها على مستويات مختلفة في النص الروائي لا تكشف فقط الفحوى الفكرية للأسلوب وإنما تمنحنا فرصة ثمينة لإدراك مضمون الرواية وأبعادها الثقافية والإيديولوجية . وهذه المسألة هي التي يضيئها بشكل أفضل في مقاربته لأنماط اشتغال اللغة في روايات دوستويفسكي حيث يقول: " تتخلل فكرة المقابلة المتضادة الرهيبة ، التي تشكل أساس كل خلية في الحياة التي يصورها الكاتب ، الرواية برمتها وكذلك روايات دوستويفسكي الأخرى متخذة تنوعا وتغيرا بالغا. وتنطوي هذه العبارات على تلك القوة المتفجرة التي تكون أساس البناء الأسلوبي في الرواية ".(14)

إن من أبرز منطلقات دراسة الأدب انطلاقا من اللغة هو الفهم و " الإدراك العميق لرابطة اللغة و الفكرة وفي فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية ونظرته للإنسان والمجتمع على بناء الكلام عنده ولا سيما في استخدامه لهذه الأقسام من الكلام أو لغيرها أو النعت والاستعارة و المقارنة والخصائص الثابتة للنحو ".(15)

انطلاقا من هذا التصور يمكن أن نفهم لماذا عبرت المناقشات التي أجرتها مجلة " فابروسي ليتيراتوري" عن عدم ثقتها بمقاصد العلوم شبه اللغوية فيما يخص لغة الأعمال الفنية.(16) فاللغوي ، ينقب ويبحث في هذه النصوص عن ظواهر نحوية وصرفية بل إنه يهتم في الحقيقة بدراسة اللغة في مجال الصوت والقواعد و التاريخ و الإتنوغرافيا (17) ، دون أن يتنبه إلى الصلة العميقة التي تشد الكلمات إلى الأفكار

. من هذا المنطلق لا تستطيع العلوم اللغوية أن تتفطن إلى جوهر اللغة الأدبية لأنها تنطلق من مقاييس عامة ، في حين أن الأدب خطاب مخصوص يثور على القوانين و المقاييس ليجسد تجربة مخصوصة ، حية ومتدفقة عبر اللغة التي هي نشاط الأفكار و أولى عناصر الأدب حسب مكسيم غوركي . (18). ومن الواضح أن تشتشرين لا يوجه نقده فقط إلى الدراسات اللسانية التي تتعامل مع اللغة وفق منطق صوري وإنما يجادل حتى النقاد الذين يدعون معرفة وإدراكا لافتا بقوانين النثر وخصائصه الأسلوبية. في هذا السياق نجده يعترض على ما ذهب إليه قسطنطين باوستوفسكي حين اعتبر أن إكثار الروائي من النعوت دفعة واحدة يضعف من قوة الأسلوب ويسقطه في التكرار الممل . يقول تشتشرين : " عندما يتكلم قسطنطين باوستوفسكي حول أهمية إيجاد الصورة الوحيدة الدقيقة الصادقة لجوهر الشيء معترضا على تنوع النعوت وتكديسها ، فإنه في الوقت ذاته ، يسقط من مجال نظرته ضرورة التعبير عن تعقيد وجريان هذا المظهر الحياتي أو ذلك ويتجاهل حقيقة عدم استخدام النعت غالبا لا بحد ذاته بل في علاقته مع نعت آخر أو مجموعة من النعوت " .(19)

إن اللغة أداة مهمة بالنسبة للأدب بجميع أجناسه . فنحن لا نتلقاه إلا بوصفه لغة ، وعبر إعادة توزيع عناصرها ، يستطيع الكاتب صوغ وعيه الجمالي بالعالم ورؤيته للواقع . ولما كان الأدب لا يعيد إنتاج الواقع وإنما يبدعه من جديد ويمعن في صنعه ، فإن هذا الواقع الذي يشيد عبر وساطة اللغة يصير مرادفا لذلك المجهول الذي يكمن وراء الإبداع والتلقي على حد سواء. فإذا كانت اللغة على هذه الدرجة من الأهمية فهل الانطلاق منها وحدها (اللغة) ، قمين بإدراك خصائص الأدب و فهمه و استيعاب قوانينه؟ ولماذا يصعب على اللغوي فهم الأعمال الأدبية في كليتها مع أنه يملك ناصية إدراك المعنى العام للنص ، انطلاقا من نسيجه اللغوي ؟

يبدو أن الأهمية الإجرائية لهذين السؤالين ، إنما تتجلى في قدرتهما على توضيح و إبراز حدود الافتراضات المنهجية المناسبة للمعالجة النقدية للغة الأدب والإضافات التي يمكن أن تتحقق من خلالها. خصوصا وأننا لا نستطيع أن نبدع نصا ، ولا قصيدة

إلا من خلال اللغة . ورغم الدور العميق والخطير التي تنهض به هذه اللغة إلا أنها بحسب تشتشرين لا تختزل الحقيقة الكلية لما يريد المبدع قوله ، ولخصائص أسلوبه . ذلك أن أسلوب الكاتب هو ذو طبيعة أدبية و ليس لغوية ، و مفهوم الأسلوب يحتوي في ثناياه على " وحدة الكلمة و الصورة ، الصورة و المعمار، المعمار وفكرة الأعمال الشعرية،إن دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون و الشكل و دون إيجاد الروابط التي تجمعه بالفنون الأخرى أو بالاستاتيك " .(20)

وتأسيسا على هذا الفهم يغدو من الصعوبة بمكان استكناه أسلوب كاتب معين انطلاقا من بعض الخصائص التي تمتاز بها لغته. " فالأسلوب ليس مجموعة من الطرق ولا شكلا خارجيا بل هو أهم خصائص المعالجة الفنية للعالم والتفكير المجازي الشعري . ليس الكاتب مجرد أستاذ مجرب يستطيع استخدام شتى الطرق المؤثرة على القارئ ،كلا ، فالكاتب يرى ويفكر ويشعر بطريقة معينة ولا قدرة له على الرؤية والتفكير والشعور بصورة أخرى ،وفي مستطاعه فقط البلوغ – أعني أسلوبه- درجة الإتقان والكمال العظيمين".(21) ولا يكفي جرد عينة من الألفاظ ، وتصنيفها ،للحكم على هذا الكاتب أو ذاك. وإنما يقتضي الأمر فهم طابع " تفكيره الشعري- جوانب القوة والضعف فيه – في إطار نظامه الفكري و اللغوي الخاص". (22) فعلاقة المبدع باللغة هي من العمق والتعقيد بحيث " أن تصميم وتركيب الكلام ومفردات لغة الكاتب تعبر عن البناء الفكري الداخلي الذي يرتبط به ارتباطا عضويا ويجد تعبيرا له في جميع المظاهر".(23)

من هذا المنطلق هاجم تشتشرين الكتاب الذين قاوموا انفتاح اللغة الأدبية على الكلمة البسيطة المتداولة والمحملة بالنوايا الصادقة للمتلفظين بها. وفي المقابل نجده يلتقي مع ميخائيل باختين في الإعلاء من شأن دوستويفسكي ، معتبرا أن أعماله تمثل احتجاجا واضحا على الصياغة الرفيعة ونصية الكلمات والمشاعر والأفكار والإيماءات والآراء وعلى الاستعمال المتكلف للعطور الأسلوبية ، وكل ذلك يقترن لديه بالبحث الدائم عن الكلمة الروسية الخارجة من أعماق الحياة الشعبية.(24)

هذا التحول في الوعي بطبيعة اللغة في الرواية والذي مثلته أعمال دوستويفسكي وتولستوي وتشيخوف وبابلو نيررودا ، هو الذي قاد الأدب إلى تقديم اقتراحات جمالية جديدة تعمق من واقعيته وتغلغله في متاهات الحياة المعقدة. وهذه الاقتراحات تنشر، بحسب تشتشرين، ظلالها على كل العناصر الفنية الناظمة للنصوص ، حيث الأدب يميل أكثر إلى التشخيص وتقديم الأشياء في بساطتها وتعميق روح الفكاهة والسخرية والحد من النغمة الشعرية ومزج اللغة الأدبية باللغة اليومية الاعتيادية، والتصوير الدقيق للشخصيات في تنوعها وتفاعلاتها وصراعاتها .

على هذا النحو تتبدى عبقرية الكاتب . إذ من خلال الشكل الداخلي للكلمة وأبعادها الصوتية أو المجازية أو الفكرية يكتسب التعبير قوته ويتعاظم شأن الأسلوب. وطبقا لهذا المعنى فالكلمة " تقوم على تصميم داخلي معقد ، ينطوي بناؤه الصوتي والمجازي والفكري على معان متباينة تنبثق من روابط الكلمات بعضها ببعض. يشكل بناء الكلمة الصوتي والفكري والمجازي وهذه الخلية أو تلك التي لا تنطفئ ثم تلتهب حياة الشكل الداخلي للكلمة ".(25) إن الظلال البلاغية للكلمة ، شعريتها و مجازاتها، تصير الفضاء الخصب الذي تتبلور فيه الصور و تنمو الأفكار ، وتتكشف القارة العميقة المليئة بما يبهر و يفاجئ ، و المحفوفة بالالتباس و التعدد . و لا شك أن القارئ الذي لا يدرك هذه المعطيات و لا يعي أهميتها ، " يفهم فهما بائسا الصور و الأفكار شأنه شأن الذي لا يتحسس تفاعل ألوان اللوحة ،ولا ينظر إليها متكاملة و لذلك لا يفهمها في الحقيقة لأن تفاعل الألوان هو من أول عناصر الصور المرسومة ".(26)

يمكننا أن نستخلص أنه بالرغم من الأهمية العميقة التي ينطوي عليها كتاب " الأفكار و الأسلوب " لـ أ.ف.تشتشرين بالنسبة لمن يتساءل عن لغة الأدب و لغة النثر الروائي بخاصة وأبعادها الاجتماعية والثقافية ، إلا أننا نعثر فيه على مجموعة من المفاهيم العامة التي تحتاج إلى دقة و توضيح بحكم طبيعتها التجريدية ، وهذه المفاهيم مثل : اللغة نشاط الروح ، الدقة ، و الوزن ، و القوة ، وغيرها من العبارات التي

يوظفها تشتشرين بشكل لا يقود إلى فهمها بشكل أفضل انطلاقا من الظواهر النصية التي يسائلها. وهذه الانتقادات الموجهة لعمله هذا ،لن تمنعنا من أن نسجل بأنه أدرك مبكرا أن جوانب عديدة من جمالية اللغة وقوتها التعبيرية يلعب فيها الشكل النحوي دورا لافتا . فما يسميه اللغويون حروفا أو أسماء أو أفعال هي بالنسبة له عناصر مهمة تحدد طبيعة أسلوب الكاتب وتحقق القوة لصوره وأفكاره .

2 - ميخائيل باختين

يعتبر ميخائيل باختين (1895 - 1975) من ألمع منظري الرواية والنص في القرن العشرين . ذلك أن دراساته التي لم تغلق على نفسها في حدود الأدب ، بل شملت العلوم الإنسانية برمتها (27) ، تعد من أهم الإنجازات وأكثرها جذرية و أصالة. فباختين لم يستند في تنظيراته للرواية على جهود سابقة كما فعل " جورج لوكاش " و " لوسيان كولدمان " ، وإنما انطلق في ذلك من ابتكار ذاتي ، خصوصا و أن الجهود التي سبقته تحتاج إلى مراجعة وتدقيق كبيرين . وهو يقول في كتابه " الكلمة في الرواية " موضحا ذلك : " ظلت الرواية ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط... مقابل هذه النظرية الإيديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية في النثر و بالقضايا التقنية للرواية و القصة.. لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية ، طرح ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية ..." (28). ورغم النقاشات التي أثارها فكر باختين النقدي ، وكذلك طابعه التجريدي ، فإنه يمثل رافدا مهما ، منح الدرس النقدي الحديث أدوات أكثر إجرائية وغورية في تناول الخطاب الروائي ومحدداته السردية و اللغوية ، وعلائقه بأجناس الخطاب و تأثيراته اللامحدودة في تحولات الأدب و مفهومه. من هنا تأتي أهمية الإنصات لطروحاته وأفكاره في ضوء المتغيرات التي تمس الرواية ومفهوم الأدب و العلائق بين الأجناس الأدبية . خاصة وأن باختين جعل من مسألة اللغة و

أصلها الاجتماعي بوابة لدراسة المتخيل الروائي و إضاءة أهم اللحظات في تاريخه الطويل الذي يمتد حتى التقاليد الكرنفالية. (29)

وعلى النقيض من مطارحات " هيجل " و " جورج لوكاش " " وكولدمان " الذين فكروا في الرواية بوصفها جنسا تخلق من رحم الصعود الاجتماعي والاقتصادي و الطبقي للمجتمع البرجوازي الحديث ، وكذلك لتطبيقات " بيير ماشري " الذي يجعل من الأدب وسيلة لإنتاج الواقع أو إعادة تمثيله حيث تكمن وظيفة الناقد في قدرته على ضبط الإيديولوجيا المعروضة ، و الطريقة التي بها تمت إعادة إنتاجها في النص [*] سيدشن باختين تنظيرا جديدا للرواية أهم ما يميزه ويحدد ملامحه، استناده إلى مفاهيم من قبيل " الحوارية " ((Dialogisme و " تعدد الأصوات " (Polyphonie) ، بما يجعل من الرواية جنسا متخلقا باستمرار ، باحثا دوما عن نفسه هنا وهناك ، كما أن جذوره ثاوية في أحضان الثقافة الشعبية خاصة طقوس الكرنفال، و مكوناته النصية ماثلة في بعض روايات الإغريق والقرون الوسطى .

ومن الواضح أن تطبيقات باختين لا تختلف عن الجهود التنظيرية لهؤلاء النقاد وحسب ، و إنما تختلف كذلك عن الصياغات النقدية التي بلورها الشكلانيون الروس. ذلك أن تأثر هذه الجماعة بتصور" سوسير " للغة كنظام ثابت ، غير منتظم، وبالطبيعة الفردية للكلام، و إقرارهم بأن ما يهم أثناء دراسة الأدب هو الأدبية (Littérarité) دونما اهتمام بالسياق أو خارج النص (Hors Texte) بكل مؤثراته التاريخية والاجتماعية و الثقافية ،هو ما جعلهم يميزون بين مفهومين مركزيين في طروحاتهم هما:" اللغة الأدبية" و" اللغة العادية " ،" الشعر" و"النثر" ، فاهتموا بالأول باعتباره يمثل الوظيفة الشعرية ، و أهملوا الثاني معتبرين لغته مجرد لغة إخبارية ، من غير اهتمام بها أو تدقيق و تحليل لأسسها و مقوماتها. غير أن باختين كان أكثر شكلانية منهم ،(30) ذلك أنه فكر بأن الوظيفة الشعرية لا ترتبط باللغة و إنما تكمن في بناء العمل الأدبي . ومن ثم، ومن منطلق اللغة ، سيبحث باختين في الرواية معتبرا إياها ظاهرة لغوية بامتياز . فأين تتجلى خصوصية لغة الرواية

بالنسبة لهذا المنظر ؟ وما طبيعة العلاقة التي تشدها إلى لغات الأجناس الأدبية الأخـرى ؟

بصدد هذه الأسئلة و غيرها ، نبيح لأنفسنا قبل تناول التصور الباختيني للغة الرواية الذي تبلور عبر كتبه : " شعرية دوستويفسكي " ، " الماركسية و فلسفة اللغة " ، " إستتيقا الرواية ونظريتها " ، فحص منظور باختين لنظرية التلفظ (Enonciation) كما صاغ مبادئها الإجرائية في كتابه " الماركسية و فلسفة اللغة ". ذلك أن جوليا كرستيفا (1969) وهي تتناول أعماله ترى أن باختين يعرض لأهم القضايا و المشكلات التي تواجه الدراسة البنيوية للسرد.(31) وهذا ما لم يمنع تودوروف (1984) من اعتباره منظرا للنص أولا(32).

إذا كانت لسانيات (سوسير) تميز بين اللسان والكلام وتلح على الطابع الفردي لهذا الأخير ، فإن باختين في دراساته للغة كدليل إيديولوجي ، سعى جاهدا لإخراج اللسانيات من مجال علم النفس ليضعها في صلب المقاربة الاجتماعية كما تبلورها النظرية الماركسية . فاعتبر اللغة ظاهرة إيديولوجية أمثل ، وكيانا اجتماعيا ، بحيث يستتبع تطورها المستمر دائما تطورا على المستوى الاجتماعي . ويحدث هذا التطور اللغوي نتيجة العلاقات الحوارية القائمة بين الأفراد المنظمين اجتماعيا. وهذه العلاقة لا تتمظهر على مستوى الإنتاج وحسب و إنما على مستوى الخطاب كذلك (33). وعلى هذا النحو فإن الجوهر الحقيقي للغة هو الحدث الاجتماعي الذي يتكون عبر التبادل اللفظي ويوجد مجسدا في ملفوظ واحد أو عدة ملفوظات (34) .

إن التركيز على الخاصية الاجتماعية للتلفظ قاد باختين إلى اعتبار الخطاب الإنساني ظاهرة ذات وجهين . فكل ملفوظ لكي يتحقق يستدعي ذلك وجود متكلم ومستمع (35) ، ومن ثم فإن كل تعبير لغوي هو دائما موجه نحو المخاطب حتى ولو كان هذا المخاطب غائبا فيزيائيا (36). واستنادا إلى هذا التصور فإن التطور اللغوي لا ينشأ إلا على أساس التبادل اللفظي بين الأفراد ، ذلك التبادل الذي يتم في شكل حوار، " فكل تواصل لفظي وكل تبادل لفظي يتحقق في شكل تبادل ملفوظات أي في

شكل حوار" (37) . وهذا الحوار لا يمكن تفسيره إلا انطلاقا من الوسط الإيديولوجي المجتمعي .

ينهض هذا الطرح على تصور خاص ومميز للغة ، لا يعتبرها مجرد نظام ساكن، أي كنسق من القواعد المجردة والثابتة ، وإنما ينظر إليها بوصفها كيانا ملموسا وديناميا ينعكس في العلاقات الحوارية بين المتكلمين ، حيث اللغة لا تكتسب قيمتها إلا بالتواصل الذي تتجلى في مظاهره نفسية الهيئة المجتمعية. فعبر التواصل تنفذ اللغة إلى عمق العلائق الاجتماعية ، فتغدو مبصومة بنوايا ومواقف عميقة وتنعش باستعمالاتها الجديدة. وهذا ما يجعلها لغة شاملة لشذرات الحياة، ويسمح " بظهور أشكال متنوعة من الملفوظات التي هي نتاج للتنوع الذي يسم الحياة الاجتماعية " (38).

يتضح أن باختين وهو يعرض لأهم القضايا الخاصة بالملفوظ الإنساني وخصائصه الحوارية إنما يمهد لتناول الإشكالية الشاغلة لفكره : أقصد الرواية باعتبارها ملفوظا سرديا . لذلك يمكن أن نلاحظ كيف انتقل من دائرة التلفظ القائم بين الأفراد المنظمين اجتماعيا، إلى دراسة الرواية .

يحدد باختين في الفصل الذي يخصصه لدراسة الكلمة في روايات (دوستويفسكي) تناوله للغة والكلمة في الرواية. وهذا التناول ينطلق من أهمية اللغة الأدبية ،ويعي صعوبتها التي تجعلها لا تذعن لكل دراسة اختزالية. وتبعا لذلك نجده يلجأ إلى اجتراح حقل منهجي خاص سماه الـ"عبر لسانيات" (Translinguistique) التي تعني " تلك الدراسة التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محددة ومتميزة وهي خاصة بتلك الجوانب من حياة الكلمة التي تتجاوز (...) حدود علم اللغة " (39) .

إن اجتراح باختين لـ (عبراللسانيات) يكشف طموحه إلى إدراك الخصيصة المميزة للكلمة وطبيعتها الحية ، وهي الحوارية . وهي خاصية كل نص يقدم عالما تزدحم فيه الأصوات ، وتتعالق اللغات وتختلف المواقف دون أن تتحد أو تنحل في حدث ما ، وإنما تحافظ على غيريتها وتتظاهر في لغاتها ، وتوجد بالشكل الذي يوجد عليه صوت المؤلف. وتبعا لذلك فإن كلمة البطل في هذا النوع من النصوص " تتمتع

باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي . إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين" (40) .

ليس من الصعب على الدراسات اللسانية تلمس ما تحفل به النصوص من تعددية في اللغة والأصوات والأساليب ، والأهم حسب باختين و" الجوهري في القضية هو من أية زاوية حوارية وضعت هذه الأساليب جنبا إلى جنب أو الواحد في وجه الآخر داخل العمل الأدبي " (41) . وانطلاقا من هذه الجهة التي تنتظم عبرها الأساليب واللغات في الرواية نجد باختين يميز بين ثلاثة أنماط من الكلمة في الرواية نوردها كما يلي :

أ- الكلمة الموجهة توجيها مباشرا نحو موضوعها . وهذه الكلمة تكتفي فقط بالتسمية والتقرير والإعلان والتصوير والتعبير . فهي لا تعي آثار الكلمات الأجنبية عنها لأنها لا تفترض سوى نفسها ؛

ب - الكلمة الموضعة والمشخصة التي يشير إليها خطاب الشخصيات. ورغم أن هذه الكلمة هي الأخرى موجهة نحو موضوعها إلا أنها ليست على نفس مستوى خطاب المؤلف . فهي تحتفظ لنفسها على مسافة منه . ومن ثم فإن هذه الكلمة تشكل موضوعا لفهم المؤلف. إنه يستعملها ، لكنه لا يخترقها وإنما تحافظ على غيريتها؛

ج- الكلمة الأدبية ، وهي التي تنتج عن طريق الأسلبة والباروديا والتهجين . إنها كلمة مزدوجة الصوت ذلك أن الكاتب يوظفها مضفيا عليها معنى مغايرا لمعناها الأول (42) .

إذا كانت الكلمة الأولى لا تتجاوز حدود التبادل الحواري الشفوي ، فإن الكلمة الثانية المُوضَّعة يمكن أن تدخل إلى الأدب عن طريق الخطاب المباشر للشخصيات، دون أن تفقد خاصيتها باعتبارها كلمة غيرية ، ومن ثم فهي تحتفظ بوجودها إلى جانب كلام المؤلف . وينجم عن هذا وجود ملفوظين : ملفوظ الكاتب وملفوظ البطل . يقول باختين : " وحيثما وجد في قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف كلام مباشر ولنقل

لأحد الأبطال وجدنا أمامنا في حدود قرينة الكلام الواحدة مركزين كلاميين اثنين ووحدتين كلاميتين اثنتين : وحدة تعبير المؤلف ووحدة تعبير البطل " (43) .

وبصدد هذا الملفوظ المزدوج الصوت ، فإن المؤلف قد يلجأ إلى توظيف كلام الغير دون أن يفقد هذا الأخير استقلاليته. ويحدث ذلك في حالة الأسلبة والباروديا. والكاتب يلجأ إلى استدعاء خطاب الغير حيث ينسبه ، لكنه لا يتغلغل فيه لأنه ينظر إليه من الخارج (44) .

يقتضي التأكيد على الطابع الحواري للكلمة المحملة دائما بالنوايا والتي تشتغل على مستويات ثلاثة: المتكلم و المخاطب والسياق ، اعتبار الرواية ظاهرة متعددة في أساليبها وفي لغاتها، ويصعب الإحاطة بها " لأنها لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة وأصولها غائمة ومثار جدل ؛ وموضوعها قد تطور مع الزمن ، ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها ونبرتها ". (45)

في هذا السياق تظهر أهمية الملاحظات التي يسجلها باختين على الأسلوبية التقليدية التي لا تسترشد في دراستها للرواية ولغتها بالفروق القائمة بين الأجناس الأدبية ، والطابع المتغير لخواصها الذي يخضع لتحولات الأدب ، مما جعلها تطبق مقولات الشعر على لغة النثر الروائي . وقد أدى هذا الخلط إلى عدم فهم الخصائص المميزة للغة الرواية وأسلوبها والمتمثلة في طابعها الحواري . وفي هذا الصدد يقول باختين : " أما الأسلوبية التقليدية فلا تعرف مطلقا هذا النوع من التجميع للغات والأساليب التي تكون وحدة عليا . إنها لا تعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعي للغات الرواية كما أن تحليلها الأسلوبي لا يتجه نحو مجموع الرواية وإنما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك ". (46)

إن هذا النوع من التفكير في الرواية خاصة والنص الأدبي عامة، والذي يعتبرهما كيانين منغلقين على ذاتيهما إنما يجرد المتلقي من دوره في تقبل العمل الأدبي . والرواية بشكلها المتعدد غير المتجانس ، ترفض الإذعان لتصور كهذا لأنها ليست نوعا كباقي الأنواع الأدبية الأخرى . فتعدد المواقف والأفكار واللغات واختلاف مرجعياتها،

وتفاعل الأصوات فيما بينها، كلها عناصر هامة لا يستقيم فهم الرواية إلا بها .

من هذا المنطلق يظهر أن تأكيد باختين على الخاصية غير المكتملة وغير الناجزة للجنس الروائي هو ما يفسر بعمق عجز الأسلوبية التقليدية عن الإمساك بالخصوصيات الجوهرية للغتها التي تتطور بتماس مع لغات الأجناس الأدبية الأخرى و الخطابات اليومية ، كما يوضح سبب انحياز الشكلانيين الروس للغة الشعرية وليس اللغة النثرية . ذلك لأنهم لم يدركوا أن الرواية " ركبت على هذا الشكل لتلائم الأشكال الجديدة في تلقي وتقبل العمل الأدبي ، أي القراءة " .(47)

وعلى هذا الأساس يمكن أن نلخص أهم الاعتراضات التي يوجهها باختين للأسلوبية التقليدية وطرائق دراستها للخطاب الروائي وأسلوبه كما يلي :

أ- إن التحليل الأسلوبي التقليدي للرواية لا يتعامل معها ككلية (Totalité) علما أن جميع عناصر العمل الروائي من لغات وشخصيات وفضاءات و أزمنة وحوارات ، تتعالق وتتواشج وتتبادل التأثير فيما بينها، بما يخدم الفكرة التي تود الرواية التعبير عنها . وكل اختزال أو اهتمام بعنصر ما على حساب كلية الرواية كثيرا ما يغمط أسلوب الرواية حقه. ولا يستقيم ذلك إلا في تصور أسلوبية عازلة انغلاقية تميز بين الشكل والمضمون . وباختين يبدو واضحا بصدد هذه المسألة حينما يعتبر" أن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية ،فهو اجتماعي في جميع مجالات وجوده وعناصره ابتداء من الصورة السمعية ووصولا إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدا " (48) .

ب – تفريد الأسلوب الروائي عبر إرجاعه إلى ذات المؤلف واعتبار كل ما في الرواية من لغات هو صدى للكاتب . صحيح أن الملفوظ سواء كان من الأجناس البسيطة (Simple) أو المركبة (Complexe) قد يكون فرديا ، لكن ليست كل الأجناس الأدبية ذات لغة مفردة هي لغة الكاتب.

ومن غير شك أن هذا الفهم للرواية قد يجعل دارسها يقع في إسار المطابقة بين أسلوب الرواية والمؤلف . فعوض البحث في أنماط اللغات و أشكال الكلام ، وطبقات

الحوار التي تتخلل عالم الرواية مثقلة بتاريخ استعمالاتها ،غالبا ما تعامل كل هذه العناصر بوصفها انعكاسا للغة واحدة هي لغة الروائي وأسلوبه المفردان. ومن الأهم بمكان ، تفسيرا وتوضيحا ، القول بأن من المزالق التي تترتب عن هذا النوع من الفهم عدم الانتباه إلى أن" الرواية هي نسق أدبي أصيل من اللغات التي لا تتواجد على نفس المستوى . وحتى إذا غضضنا الطرف عن أحاديث الشخوص والأجناس التعبيرية المتخللة فإن الخطاب نفسه للكاتب يظل نسقا أسلوبيا من اللغات "(49). ذلك أن جزءا هاما من هذا الخطاب الخاص بالمؤلف قد ينحو إلى أسلبة كلام الآخرين فتتلاشى داخله لغات مختلفة ولا توضع بين الأقواس وإنما تنتمي شكليا إلى كلام المؤلف لكنها في الواقع توجد على مسافة كبيرة منه . لهذا فإن " إرجاع جميع هذه الكلمات المتباعدة المنظمة لمعجم واحد يخص كاتبا معينا وإرجاع الخصوصيات الدلالية والتركيبية لهذه الكلمات والأشكال المنسقة إلى خصوصيات دلالة ذلك الكاتب وتركيبه ، وبعبارة أخرى: إدراك كل ذلك ووصفه باعتباره المؤشرات اللسانية للغة مزعومة وحيدة يمتلكها الكاتب إنما هي عملية خرقاء مثلها مثل أن ننسب للغة كاتب ما الأخطاء النحوية الواردة على لسان إحدى شخصياته " .(50)

إن عدم الاسترشاد بالوحدة بين الشكل والمضمون والطابع الاجتماعي للملفوظ وكذا طبيعته الحوارية و استقلاله واكتماله (Achèvement) واعتماد بدل ذلك " الوعي البطليموسي أمام الأصالة الأسلوبية الحقيقية للنثر الروائي ، واستمالة تطبيق المقولات الأسلوبية التقليدية المعتمدة على وحدة اللغة وعلى القصدية المستقيمة والماثلة في مجموعها وجعل المعنى القوي المؤسلِب للغة الآخرين و لطبقة كلام غير مباشر و مقيد ، كل ذلك أدى إلى وصف لساني محايد للغة العمل أو ذاك ، وأسوأ من ذلك للغة أحد الكتاب وصفا عوض به التحليل الأسلوبي لنثر الرواية " (51) .

يتميز النثر الروائي استنادا إلى باختين بثلاث مقومات جوهرية وبنيوية :

1 - امتلاك الأسلوب الروائي لخصيصة ثلاثية الأبعاد مرتبطة بالوعي متعدد اللغات الذي يتحقق فيها.

2 - التحويل الجذري للترابطات الزمنية الخاصة بالصورة الأدبية في الرواية .

3 - منطقة جديدة لبناء الصور الأدبية ، وهي المنطقة التي يحدث فيها التماس مع الحاضر المعاصر غير المكتمل (52) .

من هنا يتضح أن الدراسة الأسلوبية ممكنة ، لكن لكي تكون منتجة حسب باختين، فإن عليها أن تنطلق من الوعي بأن أساليب اللغة هي بطبيعتها مرتبطة بالأجناس ، وأن تهتدي في دراستها بالخصائص الفنية المميزة للأجناس الأدبية .(53)

على هذا الأساس يبدو أن الكلمة ذات الوجه المزدوج والتي تصير مساحة يتقاطع فيها المتكلم والمخاطب ، ليست أبدا ملكا للروائي ،لأنه يمتح كلماته من صلب العلائق الاجتماعية ، والمخزون الاجتماعي للأدلة الإيديولوجية. يلتقطها مسكونة بالنوايا والرؤى والمواقف والاحساسات باعتبارها كلمات غيرية ، مستوعبة للتنوع ، ومستبطنة لأعمق الأسئلة و أعمق التحولات . وليس ذلك غريبا على الرواية . فهي ملتقى الأجناس واللغات والطموحات، " وهي مادة أدبية خام ، واحتياطي سائل حيث تتماس بلا نظام جميع التطلعات والأفكار غير المصوغة وجميع الغرائز الأكثر حيوية في الفكر القديم" .(54)

يتبين مما قدمناه الأهمية الإجرائية للمفاهيم التي شغلها باختين لدراسة الرواية. فـ الحوارية وتعدد الأصوات هي المفاهيم المفتاحية لفكره و طروحاته حول الملفوظ السردي و حول الأجناس الأدبية برمتها ، التي شكلت شاغلا مهما من شواغله .(55) ذلك أن التلفظ و العلائق الحوارية بين المتكلمين لها دورها المؤثر في نشوء الأجناس الأدبية وتطورها . ولعل الجنس الروائي يعد خير مثال يوضح بعمق هذه المسألة . يقول باختين : "من المهم الأخذ بعين الاعتبار الفرق بين الأجناس الأولية البسيطة و الأجناس الثانوية المركبة . إن الأجناس الثانوية (المسرح - الرواية - الخطاب الإيديولوجي- الخطاب العلمي ...) ظهرت في سياق تبادل ثقافي أكثر تعقيدا ومتطورا نسبيا و مكتوبا ، وفي سيرورة تشكلها قامت الأجناس الثانوية بامتصاص واستيعاب الأجناس الأولية بكل أنواعها و التي تشكلت في سياق تبادل ثقافي تلقائي و غير متطور" .(56)

إن الخرق والتحويل، الامتصاص والاستيعاب، الهدم وإعادة البناء، هي الخصائص الجوهرية التي على أساسها تنشأ حوارية الرواية وتعدديتها اللغوية. ويعني باختين بـ الحوارية التي يستعيض عنها تودوروف بمفهوم التناص (57) (L'intertextualité) كل ما يسمح للروائي بتحطيم البناء المونولوجي المركز حول صوت واحد ، وموقف واحد ، ولغة واحدة ، والانفتاح على غنى اللغات واختلاف أصدائها ، وعدم الاقتصار على تشخيصها وحسب و إنما اتخاذها أداة للتعبير عن المقاصد و النوايا . ويعتبر دوستوفسكي خير ممثل لهذا الأسلوب في الكتابة عند باختين ، فهو أول من ابتكر هذا الصنف من البناء الروائي حيث " كل كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة مثل كلمة المؤلف الاعتيادية " (58) .

الرواية إذا ،ظاهرة متعددة الأصوات و اللغات والمواقف والرؤى ، تتمظهر على مستوى الغنى المعجمي التركيبي والبلاغي للملفوظ ، ومن ثم فخطاب المؤلف وخطاب السارد وخطاب الشخصيات كلها مقومات تسمح بتعقيد العلاقات التداولية ، وتعميق الحوارية وتنمية تعدد الأصوات و خلق صورة اللغة مشخِّصة أو مشخَّصة . ذلك ما اكتشفه باختين وهو يقرأ دوستويفسكي، " فجميع عناصر البنية الروائية عنده ذات خصوصية كبيرة جدا. إنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دوستويفسكي وحده أن يطرحها ويحلها بكل ما تنطوي عليه من عمق وسعة : مهمة بناء عالم متعدد الأصوات ." (59) ، و لما كان الخطاب المروي الذي هو" خطاب في الخطاب ، وتحدث في التحدث ، وكذلك خطاب عن الخطاب ، وتحدث عن التحدث، " (60) ظاهرة ملازمة للنص السردي ، فإن الروائي قد يستدرجه إلى عالمه عن طريق السارد الذي يُرهنه ، ويعمل على إدماجه في وحدته التركيبية والأسلوبية والتأليفية . و لا يعني هذا أن الخطاب المروي يتماهى مع خطاب السارد ، وإنما يحتفظ بدلالاته و مقوماته التي هي عنصر محوري من أجل إدراكه بوصفه خطابا غيريا . تلك هي سمة الخطاب الهجين في الرواية كما يحددها باختين : " ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية والتركيبية والتوليفية إلى متكلم واحد

لكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان و لغتان ومنظوران اجتماعيان " (61) .

يستشف من كلام باختين أن التهجين (Hybridisation) يقتضي وجود ملفوظين ووجود علاقة بينهما. ومن ثم فإن هذه الثنائية الصوتية التي تسم الخطاب المهجن إضافة إلى آثار الوعي التي يحملها لا يمكن أن تتم إلا في صيغة حوار داخلي ، لأن فيه بالتحديد يتم إدراك خطاب الغير وفهمه وتثمينه. (62)

وضمن نفس السياق الذي يروم فيه باختين توضيح أشكال إدراج التعدد اللغوي في الرواية ، نجده يشدد على التمييز بين نوعين من التهجين . الأول قصدي و الآخر غير قصدي . على أن التهجين القصدي يعد عنصرا مهما مميزا للغة العمل الفني. فوجوده في الرواية يكون مقصودا وموجها نحو خلق صورة اللغة وإبداعها . " إن صورة اللغة باعتبارها هُجنة واعية قصدية هي قبل كل شيء هُجنة واعية (...) إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر و يمكن لصورة اللغة أن تتبنى فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار" (63).

ولما كانت الرواية من نوع الأجناس المركبة ، التي يتشكل كل شيء فيها بتأثير من مكونات باقي الأجناس الأدبية الأخرى ،مما يجعل منها فضاء مفتوحا يستدمج لغات التعبير الشفوي والمكتوب ويكثف من أجواء الغموض و الإبهام ، ولا يكف عن مساءلة الكاتب والقارئ والسارد و يشك في قدرتهم ، فإنها تكشف عن إمكانات تجعلها " تفيد و تستعمل جميع اللغات و الصيغ و الأجناس التعبيرية ، إنها ترغم جميع العوالم الآفلة والبالية المستلبة والمبعدة اجتماعيا و إيديولوجيا على أن تتحدث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين" .(64) ومن ثم فإن ما يخصصها ليس فقط قدرتها على الإنصات إلى داخل الكيان الفردي والمجتمعي والجغرافي ،في ظل عالم بات يتمزق باستمرار، وإنما أيضا أشكال اقتحام الصراعات الاجتماعية والتناقضات الإيديولوجية للنسيج اللفظي للرواية وعالمها عبر الوعي متعدد اللغات و الأصوات .

وجدير بالذكر أن التهجين ليس وحده الوسيلة المتاحة للروائي لبلورة هذه الأشكال من التعدد و الاختلاف و التناقض . صحيح أن التهجين القصدي كخاصية مميزة للغة الأدب و الرواية بشكل خاص ، يمثل أداة مهمة في خلق صورة اللغة أي التشخيص اللغوي ، لكنه يختلف من جهة أخرى عن طرائق أخرى . ففي الوقت الذي يتجاور فيه وعيان ضمن ملفوظ واحد (حالة التهجين) تسمح الإضاءة المتبادلة للغات التي تنجزها الأنساق اللسانية في صيغة حوار داخلي ، بأن تحتفظ اللغة بوجودها الخارجي عن الملفوظ " ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا " (65).

ومن الأشكال الأكثر دلالة على هذه الإضاءة المتبادلة كما أوردها باختين ما يلي:

- التنويع (variation) وفيه يلجأ الكاتب إلى إدخال بعض مقومات مادته اللسانية و التيماتيكية إلى اللغة المؤسلبة ، " إن التنويع يدخل بحرية مادة للغة الأجنبية في التيمات المعاصرة و يجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر و يضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة و ذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة و محالة بالنسبة لها " (66) .
- الأسلبة (stylisation) و بخلاف التنويع ، يتجه الكاتب عبر الأسلبة إلى لغة الآخرين ليعبر بها عن أفكاره وعن طموحاته. وفي هذه الحالة يوجد وعيان ، واحد مُؤَسلِبٌ والآخر مُؤسلَبٌ.إن الكاتب لا يتوجه إلى كلام الآخرين من أجل تفتيته أو السخرية منه على نحو ما يحدث عبر " الصوغ البارودي "(parodisation) ، بل إن جنوحه نحو اللغة موضوع الأسلبة يستهدف خدمة موضوعه لا غير.
- الباروديا (parodie) و تختلف عن الأسلبة و التنويع ، ذلك أن الوعي البارودي يحول اللغة المشخصة إلى ساحة لصراع معنيين متناقضين . و على هذا الأساس فالصوغ البارودي لا يحتفظ باللغة موضوع الأسلبة و لا يدمج فيها مقومات لسانية،وإنما يشوه و يدمر معناها الأول عن طريق" خلق لغة بارودية،و كأنها كل جوهري مالك

لمنطقه الداخلي و كاشف لعالم فريد يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها "(67).

هذه الأنماط الأسلوبية و غيرها هي ما يجعل من اللغة الروائية لغة مزدوجة ، كما أن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يجعل من ازدواجية اللغة أساس بنيته.(68)

وعلى هذا النحو تبدو الرواية ظاهرة مخصوصة ،فهي بنية متشظية تستقطب أشكال التنوع الفكري و الإيديولوجي عبر الأصوات وتعددها، واللغات واختلاف مستوياتها وحقولها المرجعية و العلائق الحوارية القائمة بينها. ومن ثم فإن التشخيص اللغوي الذي يخلق صورة اللغة الأدبية، يتيح إمكانية واسعة لاستيعاب المناطق البكر التي لم تحط بها أبدا لغات الأجناس الأخرى. وبصدد ذلك يكون كل شيء في الرواية مقصودا. " إن اللغة الأدبية تمتلك بواسطة الرواية، والأداة التي تتاح لها أن تفهم كلية تعدديتها اللغوية،داخل الرواية و بواسطتها يصير التعدد اللغوي الذي هو تعدد في ذاته(En soi) تعددا لغويا لأجل ذاته(69) ."(Pour soi)

وإذا ما اعتبرنا مع كيت هامبرجر (Kate Hamburger) بأن الشخصيات هي العنصر المحوري في العمل الروائي لأنها هي التي تحدد الهوية السردية للنص (70) وسلمنا مع باختين بأن " ما يخصص جنس الرواية و يخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم وكلامه " (71) ، فإن اللغة تصبح في هذا السياق مكونا هاما في النص الروائي من جهة ، وعتبة أساسية لا يمكن أن تتجاوزها كل مقاربة تطمح لأن تكون منتجة وفعالة. ولا يتحقق ذلك فقط بالتوقف عند حدود المكون اللغوي و إنما يتطلب الأمر وصله بالسردي والوصفي و الحواري بوصفها ،إمكانات تسمح للرواية بحمل الأصداء والأصوات والمواقف والأفكار والعينات الإيديولوجية السائدة في المجتمع .

و لما كانت الحوارية و التناص ، هما سمتا النثر الروائي الذي لا شيء فيه يوحي بالثبات ، و إنما تتطور بنياته السردية والخطابية باستمرار استنادا إلى قانون التفاعل، واعتمادا على أدوات أخرى تمكنه من ممارسة أشكال من الاستيعاب لتقنيات الأجناس

الأدبية الأخرى ، فإن معرفة ممكنة بلغته و علائقها بكل الخطابات الأدبية و لغاتها ، يقتضي التفكير في الرواية بوصفها تناصا. لأن ذلك هو ما يخلق قيمتها و معناها ، و طاقتها المجددة لجنسها باستمرار . فتاريخ الرواية يكشف عن مغايرات عديدة داخل الجنس الروائي نفسه ، (72) و هي مغايرات استحدثت نتيجة عمليات التعالق و التأثير و إزاحة عناصر و ترك أخرى ،الذي يحدثه اندراج الأجناس داخل نسيج الرواية. ويعني ذلك أن ما يؤمن للغة الرواية مسألة التطور المستمر اللاّمتقطع ،هو هذا الحوار العميق الماثل بينها وبين باقي الأجناس الأدبية . فالرواية من هذه الزاوية " ليست مجرد نوع ضمن أنواع أخرى ، لكنها الوحيدة بخلاف الأنواع المكتملة و الناجزة منذ زمن بعيد – وهي ميتة الآن بصورة جزئية – التي لا تزال في صيرورة" . (73)

وبقدر ما يحقق هذا التوظيف للملفوظات تنتمي لسجلات مختلفة ، واقعية الرواية، و قدرتها على تمثيل البنية الاجتماعية بكل أوعائها و أصدائها ، بقدر ما يجعل من لغتها أيضا نوعا من المسافة بالنسبة للأجناس الأخرى. و من ثم يبدو في نظر باختين " أن دراسة الرواية تعد بمثابة دراسة اللغات الحديثة و الشابة منها أيضا " . (74)

إن ما يهم عند الحديث عن طبيعة اللغة في الرواية هو أنها ليست مشخِّصة و حسب ، و إنما هي موضوع للتشخيص كذلك . ذلك ما يحدد هوية الرواية من حيث هي اكتشاف حقيقي للمضمر النفسي والاجتماعي من خلال التعدد اللغوي. فهي رغم أنها لغة سردية تستهدف الإخبار، فإنها تتميز أيضا بالدقة على مستوى التركيب ،مما يقتضي تفكيكا جذريا لأصولها و انتماءاتها . وهذه الإشارات الهامة في تنظير باختين للرواية ، لا تؤكد فقط على القدرة التعبيرية للغتها ، بل تحدد أيضا موقعها داخل النص الروائي. فإذا تتبعنا مقترحات باختين خطوة خطوة ،وصلنا إلى خلاصة مفادها أن الرواية تنفتح على التعدد الاجتماعي وتلتقط الصراع القائم في صلب المجتمع، و ذلك عبر تشييد الأصوات وتنويع الأفكار و إتاحة الفرصة لجميع الطبقات والفئات الاجتماعية ، كي تعبر عن نفسها و تتظاهر في لغاتها و لهجاتها .

وفي الوقت الذي ينزع فيه الشعر نحو الاتحاد بالقوى الجاذبة نحو المركز (Centripète)

المستندة إلى قوى التوحيد المجتمعي و الثقافي و السياسي و اللغوي، تجنح الرواية نحو الاتحاد بالقوى النابذة والطاردة عن المركز (Centrifuge) ، عبر الانفتاح على تعدد الملفوظات و اللغات و اللهجات التي تجعلها أكثر اقترابا من واقعها ، و تضفي عليها حوارية تعطي شكلا خاصا للغتها و لنبرة أسلوبها . " تلك هي ، تدقيقا ، صورة الفن الأدبي في النثر، و بخاصة صورة النثر الروائي ".(75) فالرواية على خلاف الشعر، تبلغ بالصوغ الحواري للغات و الأساليب درجة اكتماله ، بما يجعلها تفتح صدرها للدينامية الاجتماعية . في حين أن لغة الشعر ،لا تتجاوز حدود الإمكانات التي توفرها لها ذخائر اللغة نفسها. ورغم ما يميزها من انزياح (Ecart) عن لغة التواصل العادي والمألوف، واحتفال بالاستعارات والمجازات، فإنها لا تستطيع أن تعي آثار الآخرين و لغاتهم و تاريخها . فهي " لا تفترض شيئا غير حدودها " .(76)

نستفيد من كلام باختين أن اللغة الشعرية تتميز بواحدية صوتها. فالشاعر لا يعرف إلا كلمته الخاصة التي يصب فيها كل أفكاره و رؤاه. و هذا لا يعني أن الشاعر لا يعي ذلك التعدد اللساني المحيط بلغته، غير أن وثوقيته المطلقة فيها، تجعله ينأى عن استدماج لغات أخرى في شعره. ذلك هو الشعر" مهما تكن التناقضات و الصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله- فإن عالمه هو عالم مضاء بخطاب وحيد و مستعص على الدحض. فالتناقضات و الصراعات و الشكوى تظل داخل الموضوع و داخل الأفكار و الانفعالات. و بكلمة واحدة تظل داخل مادة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة – ففي الشعر يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة " . (77)

وإذا كانت اللغة الشعرية تتوجه نحو موضوعها من زاوية واحدة ، هي الزاوية التي ينظر من خلالها الشاعر إلى عالمه ، فإن الرواية على النقيض من ذلك تتوفر على طرق و سبل متعددة للدخول إلى موضوعها . ومنها: الباروديا و الأسلبة و المحكي المباشر الذي يأتي على لسان الشخصيات ، إضافة إلى الأجناس التعبيرية المتخللة . و هذا ما يسمح لها باستدعاء التعدد اللغوي ، المستوعب لملفوظات الآخرين و نواياهم و أوعائهم . وحدها بيئة الرواية تبصم خطاب المؤلف بكلام الآخرين ،

مما يجعل خطابها ثنائي الصوت (Bivoque). وعلى هذا الأساس " يصير الصوغ الحواري في الرواية أحد مظاهر الأسلوب النثري الأساسية و يتلاءم مع تشييد أدبي خاص".(78)

من هذا المنظور تتحدد الخصيصة الجوهرية للأسلوب الروائي ، الذي لا ينحو نحو التعدد من أجل إظهاره لذاته ،و إنما عبر توزيع موضوعه، و تمييز كل ما يرتبط به من معاني و رؤيات و تصورات و لغات . وسواء وردت على لسان الشخصيات ، أو في صيغة خطاب منقول على لسان السارد ، أو في شكل تدخلات عفوية للكاتب ، فإنها توضح كون الرواية لا تقدم وعيا متعددا محكوما بلغة الكاتب و خطابه . إن هذا الأخير ليس إلا ذرة وسط عالم واسع ومترام، يعُج بالحقائق ، ويزخر بالمتناقضات ، و يحفل بالمواقف و الأفكار التي تعبر تعبيراً صريحا عن رؤية العالم . لذلك لا تعرف النية المباشرة طريقها إلى الرواية لأن لا شيء فيها ، بوصفها شكلا تعبيريا ، يسلم من الطابع الجدالي . إذ " ليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي - سواء كان يوميا أو بلاغيا أو علميا - يستطيع أن يفلت من السير في اتجاه ما قيل سابقا والمعروف والرأي العام " .(79) هكذا يظهر بالنسبة لباختين أن الاتجاه الحواري هو خاصية كل خطاب . لذا فالكاتب وهو يكتشف موضوعه ويضيء تناقضاته الداخلية " يكتشف من حوله لغات اجتماعية مختلفة " (80)، مما يقوده إلى تلمس الطابع الحي والملموس للغة ، الذي هو نتيجة لنزوعها إلى تهجين الحقول التلفظية والتعبيرية . ذلك ما يعطيها نبرة وشكلا خاصين ، ويجعل منها فضاء مفتوحا ومتعدد الأبعاد.

لا يكشف تحليل باختين عن اختلاف لغة الرواية عن الشعر فقط ، وإنما يضيء كذلك تميزها عن لغة الملحمة . فإذا كانت الملحمة تمتلك فضاء يتيح لها تقديم شخوص يتحدثون ويتحاورون ، فإن هذه الشخوص لا تنتج سوى نسق لغوي واحد هو النسق اللغوي للمؤلف. يقول باختين : " إن فعل بطل رواية ما مبرر دائما من طرف إيديولوجيته ، فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به ليس عالما ملحميا واحدا وله مفهومه الخاص به للعالم مجسدا في كلامه وفي أفعاله" (81).

من هذا المنطلق تحقق الرواية خصوصية لغتها ، ليس فقط لأنها تحتضن وعيا لغويا متعددا يتعالق مع الوعي اللساني الاجتماعي وإنما كذلك عبر القطع مع المميزات الخاصة بالأشكال السردية الأخرى كالتعاقب الزمني والسرد الخطي والاحتفاظ بالحبكة . فالرواية تجرب أشكالا جديدة بما يمكن الكاتب من تمثيل الثقافة والمجتمع وعلاقتهما بالتاريخ والإيديولوجيا ، واستيعاب ما هو مطروح أمامه من قضايا وأسئلة مستكنها عبر التخييل كل الاحتمالات والافتراضات التي تنطوي عليها .

لا شك أن اللغة تحظى باهتمام خاص في مقاربة باختين المستندة إلى تحليل سوسيو- لساني. فهي مكون مركزي لا بد أن تأخذه في الاعتبار كل قراءة تود أن تقتحم المواطن النائية في النسيج الروائي وتحفر في عمق بنياته السردية من أجل استكشاف المحتجب والنفاذ إلى ذلك المكان حيث تقبع كل الأسرار الدلالية للملفوظ الروائي . غير أن ما يسم النص الروائي من تفتت وفسيفسائية يجعلنا نواجه أسئلة لا تقل أهمية عن تلك التي انطلقنا منها من قبل ، خصوصا وأن باختين وهو يلح على حوارية الرواية وتعدد لغاتها التي بها تشخص التمزقات وتستكشف الغنى الاجتماعي، نجده لا يقنعنا كثيرا حينما يصرح انطلاقا من نموذجه دوستوفسكي بأن كلام البطل يتواجد جنبا إلى جنب مع كلام المؤلف ، بل إن كلمة البطل قد تكون أكثر فعالية من كلمة المؤلف ، وكأنه يتناسي حقيقة كون الكاتب هو المسؤول عن العالم الروائي ، فهو الذي يبتدع الشخوص ويحدد أدوارها ويحسم في مستوى لغتها وطباعها ، فكيف يستقيم رأي يلغي دور المؤلف ولا يعتبره سوى مشارك بسيط في عملية التواصل الروائي ؟ إن من الصعب إذاً، أن نسلم مع باختين بذلك التطابق بين دور المؤلف ودور الشخصية ، لأن دوستويفسكي ليس فقط مجرد صوت ضمن أصوات أخرى داخل رواياته وإنما هو أيضا خالق هذه الأصوات ومهندس هذه التعددية . ومهما تعالى الأدب عن رغبة صاحبه لينطق بتفاصيل أخرى ثاوية في منطقة اللاوعي فإنه مثل باقي الأشكال الإبداعية الأخرى " هو تجل لأصالة الكاتب. فكل مبدع يرى في عمله امتدادا لأصالته وتفرده حتى ولو اعترف بانتمائه العضوي لطرف من الأطراف التي

تشكل التبادل والصراع الاجتماعيين " . (82)

كيف يمكن أن نفهم الملفوظ الروائي ؟ وإذا افترضنا أن الكلمة في الرواية تشتغل على مستويات متعددة كما أن الثقل الثقافي الذي تحمله يجعلها تحيد عن دلالتها الإخبارية لترتاد أفق الإيحاء والترميز ، فكيف السبيل إلى إضاءة المعنى الذي يتستر خلفها ما دام كل نص يخفي أكثر مما يظهر ولا يبوح بمعناه ومقصديته بل يؤجلهما باستمرار؟

3 - فان دين هوفل

اعتمادا على نسق فلسفي يربط الشكل بالمضمون ؛ شيد باختين نظرية للرواية تنطلق من دراسة اللغة ، لتستكشف ليس فقط خصائص النثر الروائي عبر لحظات مختلفة من التاريخ وإنما كذلك أهم المغايرات التي تفرعت عن الرواية منذ التقاليد الكرنفالية القديمة إلى الأشكال الروائية التي تبلورت مع دوستويفسكي وتولستوي. لكن هذا المجهود الذي قدمه باختين ،على أهميته الكبيرة ، لم يسلم من النقد والدعوة إلى تطعيمه بتصورات جديدة تستفيد من الأعمال الأكثر جذرية وجدلية في حقل اللسانيات وفلسفة اللغة. وبسبب هذا التحول الذي عرفته دراسة الخطاب بشكل عام والخطاب الروائي بشكل خاص جاء فان دين هوفل (1984) معتمدا على فلسفة اللغة وعلم النفس والتداولية ليكشف محدودية طروحات باختين وجاكبسون ومارتيني، وهو يطمح إلى فهم أعمق بالخطاب الروائي وبالاستراتيجيات التلفظية التي هي نتيجة للأفعال اللغوية بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية . (83)

من هذا المنطلق يتطلع فان دين هوفل إلى تأسيس شعرية (Poétique) داخلية للتلفظ الروائي اعتمادا على ثلاثة محددات أساسية هي : الكلام (Parole) / الكلمة (Mot) / الصمت (Silence). وهذه المقاربة التي تطمح إلى تجاوز الأطر الضيقة للدلالة عبر اقتحام البعد التلفظي ، حيث يتشكل الملفوظ ويتحقق كنتيجة للتواصل الذي يحدث بين المتكلم والمخاطب ، لا شك أنها ستقود إلى فهم جديد بالخطاب الأدبي، ذلك

الفهم الذي ينظر لهذا الخطاب بوصفه نتيجة للكلام وحصيلة لتبادل الخطابات ، وهذا ما أتاح له وضع الخطاب الروائي ضمن سياق أوسع، يعيد له إحالاته المبررة على الواقع والتاريخ والثقافة.

يعتقد فان دين هوفل أن الرغبة في فهم الاستراتيجيات المختلفة التي توظفها الرواية للتعبير عن التعددية الاجتماعية والثقافية في مستوياتها المختلفة ، تظل مستحيلة وبعيدة عن المنال إذا ظل الدارس سجين المقترحات النظرية التي توفرها البنيوية ، خصوصا في محاولاتها الرامية إلى فهم القوانين الداخلية للخطاب الأدبي دون الاستناد إلى مرجعياته المختلفة التي يحيل عليها . لهذا فإن المحاولات المختلفة التي تشكلت في المرحلة البنيوية ذاتها والتي جرى تقويضها خصوصا تلك التي تأخذ في الاعتبار الإنسان في علاقته الجدلية باللغة هي التي تتقوى وتتنامى بوتيرة متسارعة من قبل دارسين يرفضون أن تكون اللغة مجرد أداة بسيطة للتواصل . فإذا كانت الدراسات الدلالية التقليدية تركز على العلاقة بين اللغة والأشياء فإن التداولية وعلم الدلالة التلفظي يضيفان اليوم عنصرا ثالثا هو العلاقة بين اللغة وأولئك الذين يدخلون في علاقة بينهم أثناء استعمالاتهم لها ،العلاقة بين المتكلمين وسياقاتهم.(84)

إن هذا الفهم الذي يركز على البعد السياقي للغة لا يقدم في منظور فان دين هوفل نتائج هامة على مستوى فهم الرواية وطبيعتها التواصلية وحسب ، وإنما يمكن من إعادة الفهم بمقولة النص ذاتها . فالاهتمام بوضعيات التواصل والقيمة التواصلية للخطاب بدل البحث عن نظام ما ؛ يستند إلى مفهوم يجعل من الكتابة نمطا من الكلام. فهي نشاط يترك في النص آثارا تحيل على التلفظ وعلى وضعية تواصلية معينة يتحتم على الدارس إعادة بنائها إذا ما أراد أن يستوعب مقصدية النص على النحو الأفضل.

يتوقف فان دين هوفل عند مفهوم النص الأدبي بشكل أساسي، ويجعل من هذا المفهوم مقدمة أساسية لتأسيس نظرية داخلية للتلفظ الروائي تختبر أدواتها

التحليلية على نصوص روائية لـ ألان روب غرييه ،ألبير كامو روني ماغريت. وفي هذه المحاولة الرامية إلى تحديد الخطاب الأدبي يدرك فان دين هوفل الصعوبات التي تجعل من غير الممكن الإحاطة بكل العناصر التي تدخل في تكوين الخطاب الأدبي وتعطيه هويته التي بها يتعين ممارسة تغاير الممارسات الخطابية والمعرفية الأخرى. لذلك يصرح منذ البداية،استنادا إلى الأسس النظرية والفلسفية التي ينطلق منها ، بأن الخطاب الأدبي في منظوره هو" فعل خاص للغة ، ينهض على وضعية تلفظية محددة ، ويتميز بخاصية التواصل غير المباشر،ويمارس تأثيره عبر التخييل ومن خلال متكلمين يتوسطون العلاقة بين الكاتب والقارئ "(85) .

اتكاء على هذا المفهوم ، يتبين أن النص الأدبي يقيم مسافة واضحة بين الكاتب والقارئ الواقعي الذي يتلقى العمل ويساهم في بلورة دلالته. وهذه العلاقة غير المباشرة بينهما ، بخلاف التواصل العادي ، تجعل التواصل بينهما يتحقق انطلاقا من اتفاق مشترك أو استنادا إلى ميثاق بالمعنى الذي يشرحه فيليب لوجون . (86)

إذا كان البعد التواصلي يمثل ملمحا أساسيا مميزا للخطاب الأدبي فما الشكل الذي يأخذه التلفظ في هذا الخطاب عموما وفي الرواية بشكل خاص ؟

يرى فان دين هوفل أن من غير الصواب اختزال التلفظ في ذلك النشاط اللغوي الذي يمارسه المتكلم في الوقت الذي يقوم بالتحدث . فمثل هذا التصور يلغي طرفا أساسيا في التواصل هو المتلقي الذي يتلقى هذا النشاط . فمعنى الرسالة لا يكتمل إلا انطلاقا من هذه العلاقة المحينة (relation actuelle) التي تتحقق عندما يشرع القارئ في تلقي العمل الأدبي . وهذا التفاعل الذي يتم بين ذات الكاتب من جهة والقارئ من جهة ثانية يكشف عن مدى الصعوبة التي ينطوي عليها الخطاب الأدبي ، خصوصا في ما يتعلق بالعلاقة بين المحافل المختلفة داخل النص .

يستمد العمل الروائي طبيعته التواصلية من كون هذه الصعوبة لا تتمظهر فقط على مستوى التواصل داخل النص (intra-textuel) بين محفل السارد و الشخصيات الفاعلة ذات الخطاب المترابط و القارئ الضمني أو المعلن ،وإنما كذلك على المستوى

الخارج نصي (extra-textuel) بين الكاتب الذي أنتج النص من جهة والقراء الواقعيين من جهة ثانية. وهذه الوظيفة التواصلية الخارجية للرواية لا تستوعبها الترسيمة التي وضعها جاكوبسون بعناصرها الستة التي باتت تقليدية، لأن المتكلم يوجد في وضعية حوارية تختلف بشكل جذري عن الوضعية التي يوجد فيها المخاطب . و الحال أن السياق الذي يحيط بالكاتب عندما ينتج نصه ليس مطابقا تماما لذلك الذي يوجد فيه المتلقي ، إذ أن عملية التلقي تخضع لمتغيرات الزمان و المكان . فلكي يتم تأويل رسالة كتابية ما ،لا ينبغي الاعتماد فقط على القدرة اللسانية وحدها لأنها غير كافية وإنما يجب الاستناد أيضا إلى ما يسميه أمبرطو إيكو بالقدرة الظرفية التي تستطيع توقع الافتراضات وردع الأمزجة(87). لذلك يصعب أحيانا فهم بعض النصوص ، وتعدد دلالاتها،لأن كل قارئ يركز أثناء التلقي على جانب معين من النص ويركز على بعد من أبعاد التجربة الإنسانية دون غيره .

إن ما يمكن أن نستشفه من هذا الطرح هو أن علاقة النص بالعالم الخارجي الذي يحيل إليه ليست من البساطة بحيث يمكن اختزالها في مفهوم المحاكاة كما تعتقد بذلك بعض التصورات التي تندرج في إطار نقد المصادر(La critique des sources)، وإنما هي من التعقيد لأن النص حتى " وإن كان هو الدنيا في صورة مستعادة كما يقول تيودور أدورنو فإن النص يشبه هذه الدنيا من حيث أنه يرسم واقعا منافسا لكنه يختلف عن دنيا الواقع في أنه لا يستنبط من مفاهيم الواقع السائدة " .(88). لهذا فالنص الأدبي يتميز عن باقي النصوص بطابعه المعقد . فهو لا يقول كل شيء ،ولا يفصح عن مقصديته بسهولة وإنما يعمل على تأجيلها باستمرار، أو يشوش عليها ببياضات أو فراغات أو أشكال من الصمت ؛ مما يضاعف من مسؤولية المتلقي ويعطل حسن متابعته ، ويقحمه في لعبة الصراع مع النص بغرض الوصول إلى الدلالة التي يتقصدها المؤلف .

من هذا المنطلق فإن الوصول إلى تحديد دلالة معينة للنص لا يمكن أن يتحقق إلا انطلاقا من نوع من التشارك بين هذين المحفلين . وما دام النص الأدبي لا بد

وأن يتضمن مكانا ما خاصا بالقارئ أو المتلقي لأنه هو الذي يحينه ويساعده على الاشتغال، فإن المشاركة التي تحدث بينهما تستند إلى استراتيجيات مختلفة، كالحس المشترك ، حيث يجري ابتداع وضعيات تخاطبية مختلفة بين شخصيات متعددة بحيث يمكن للكاتب أن يتطابق مع واحدة منها كما يمكن للمتلقي أن يجد موقعه الخاص ضمنها.

إذا كان النص الروائي يتكشف عن علاقة تواصلية متعددة تعمق من صعوبة التأويل و الفهم ، فكيف يمكن تحديد العلاقة التشاركية التي تتم بين المحافل المساهمة في إنتاج المعنى ؟ وكيف يمكن إبراز المقصدية التي توجد خلف التواصل ؟ و كيف السبيل إلى إبراز الموقع الذي يحتفظ به الخطاب الأدبي للقارئ ؟ ولما كان النص الروائي يعبر عن رغبة الكاتب في التواصل والاقتراب أكثر من القارئ ؛ فإن المؤلف يلجأ إلى استدعاء الخطاب المذوت والكلام الشفوي الذي يسمح له بالظهور أكثر، أما إذا كان لا يود الظهور فإنه يحتمي في هذه الحالة بالخطاب الموضوعي الذي يسمح له بالتخفي خلف كتابته. فهل هذا التخفي من جانب المؤلف دليل على عدم الرغبة في الكلام أم نتيجة لافتقاده القدرة على ممارسة الكلام ؟

إن القارئ الذي يطمح إلى تأسيس شكل من الجواب على هذه الأسئلة المحورية والضرورية لكل تأويل لا يجد من سبيل أمامه سوى هذه الكلمات التي يتشكل منها النص في تعالقها و ترابطها وانتظامها، فهي تحفل بالآثار المتصلة بالتلفظ . وهذه الآثار هي ما يجهد فان دين هوفل في إبرازها؛ فهي ليست شفافة ويتعذر ضبطها لأن المؤلف غالبا ما يخفيها أو يحورها ؛ لأنها تحيل مباشرة على الفعالية المنتجة للنص.(89)

1 - الكلام

لقد مثل مفهوم الكلام محورا أساسيا في الدراسة اللسانية وفي نظريات تحليل الخطاب ، ورغم أننا لا يمكن أن نقع على تعريف جامع ومانع لهذا المفهوم إلا أن هذه المعالجات المختلفة التي حظي بها ضمن هذه الحقول هي التي عينته موضوعا أساسيا

للبحث من قبل نظريات علمية تشكلت على هامش اللسانيات كـ الأنثروبولوجيا وعلم النفس والسوسيولوجيا مما أثار الانتباه إلى الطبيعة الحوارية للكلام وأصبح المخاطب يحتل موقعا نديا للمتكلم .

وبشكل عام فإن مفهوم الكلام يبدو مرادفا لمفهوم الخطاب. وهذا التحديد يبدو جليا في لسانيات سوسير. فإذا انطلقنا من التمييز بين اللسان والكلام ، فإن الكلام يغدو فعلا فرديا وواعيا يعكس حرية المتكلم وإرادته (90) . لكن فان دين هوفل لا يقبل بهذا التحديد ؛ فهو يرى بأن مفهوم الكلام لا يمكن أن يتطابق مع مفهوم الخطاب، فإذا كان هذا الأخير يبدو أكثر تجريدية فإن المفهوم الأول يمزج بين التجريدي والملموس ، فهو يتصل بالفعل غير المدرك وتمظهراته السمعية أو البصرية . (91)

من هذا المنطلق فإن مفهوم الكلام يتعين في مقاربة فان دين هوفل عنصرا أساسيا يمكن من فهم الخطاب الأدبي ومقتضياته . فهو من جهة يحيل مباشرة على الذات المتكلمة ، حيث يمكن أن نتعرف ليس فقط كما يتصور سوسير على إرادتها الواعية وحريتها وإنما كذلك على العوائق التي يمكن أن تحد من فاعليتها وقدرتها على ممارسة هذا الكلام . (92)

ولما كان الكلام فعلا جماعيا ينهض على أشكال من التبادل والتفاعل متعددة المستويات بين الجماعة اللسانية، فإنه يتضمن مظهري الإنتاج والتأويل . وهذا ما يسمح بإضاءة مظاهر الذاتية (Subjectivité) من جهة ، على اعتبار أن " مجال الكلام هو مجال الذاتية ، والذات تستخدم الكلام والخطاب لكي تتمثل ذاتها بذاتها ،وبالطريقة التي تريد أن ترى نفسها بها أو تطالب الآخر أن يراها فيها" (93) ، ومظاهر التذاوتية (Intersubjectivité) من جهة ثانية . فالكلام يمتلك قوة خاصة ؛ فهو يجمع بين المتكلمين وقد يفرقهم في سبيل التعبير عن واقع ما . ولا تتوقف الأهمية الإجرائية لمفهوم الكلام عند هذا الحد وإنما تتجاوزه إلى فهم التحقق الكتابي الذي يتقاطع فيه نظامان دلاليان مختلفان ؛ الأول ينتمي إلى الشفوي والثاني ينتمي إلى حقل الكتابة. ومن شأن هذا التمييز أن يعيد إلى الاهتمام ثنائية الكلام/الكلمة . فإذا كانت الكلمة تمثل في

الأصل تحويل الكلام إلى كتابة فإن ذلك يعني أن الكلام سابق عن الكلمة ، والكتابة لاحقة مقارنة باللغة كأصوات.(94) غير أن الكلام الشفوي مثله مثل الكلام المكتوب هو فعل فردي يتضمن الكثير من ملامح الذاتية في أكثر مظاهرها تجسدا. وما يميز هذا الكلام الشفوي من خصائص وغنى على مستوى طبيعته الصوتية وحجمه وقوة تدفقه بالإضافة إلى لجوء المتكلم فيه إلى الاستعانة بعناصر أخرى مساعدة كحركة الجسد والإشارات المختلفة التي تحيل على المرئي وتنضاف إلى الصوتي هو الذي يسمح للمتكلم بتجاوز مظاهر عدم الإبانة عن النفس في كلامه . هذا ما يقتضي من الدارس للخطاب الأدبي التساؤل عن الكيفية التي تستطيع بها الكتابة الحفاظ على غنى هذا الكلام ؛ وترجمة حمولته الصوتية والإشارية عبر الكلمات التي تختزل الإدراك في ما هو مرئي فقط.

2 - الكلمة

تبدو الكلمة في علاقتها بالشفوي أكثر فقرا ،لأنها لا تتوفر على نظامه الصوتي ولا على لغة الإشارة التي يعتمدها ولا على الاتصال الحميمي بين المتكلم والمخاطب مما يسهم في إغناء الكلام وتشعيبه . فإذا كانت

الكلمة الفنية في الفن التشكيلي تغدو نوعا من التوقف فإن الكتابة هي أيضا تثبيت للكلام وحد من تنويعاته التعبيرية(95) . وعندما تفقد الكلمة هذه الخصائص فإنها سرعان ما يبهت ألقها وتندرج ضمن المبتذل والجاهز ، الذي لا يقبل به الأدب . في هذا السياق كان بول فاليري قد عرف الكاتب بأنه إنسان لم يجد الكلمات التي يبحث عنها.(96) لهذا يتأثر التواصل المكتوب بهذه الطبيعة المميزة للكلمة ، فهو عندما يكون مجردا من كلام مقابل لا يثير رد فعل آني ، بخلاف التواصل الشفوي الذي يمكن أن يؤثر في التلفظ . لذا فالكلمة هي هبة ذات معنى محدد كما يقول باطاي ، وهي تضحية باللغة وضياع ، والكتابة تمزق حيث لا نعثر إلا على آثار منها متبقية في الخطاب .(97)

من هذا المنطلق يبدو أن قدر الكلمة غير معروف . فقيمتها لا تظهر على النحو

الأفضل إلا من خلال المتلقي الذي عندما يقوم بتحيينها وتجديدها في سياق تواصلي معين فهو مطالب بأن يعيد لها ألقها ويجعلها في مستوى الكلام . لكن ماهي الطرائق التي بمقتضاها يحقق المخاطب هذه المهمة ؟ وكيف يمكن للكلمة المنذورة للنقصان أن تضمن لنفسها وظيفة الكلام ؟ كيف يمكن للكتابة التي تنهض بدور التثبيت أن تعوض عن هذا الضياع الذي يلحق بالكلمة ، بعلامات كتابية تحفظ لها قوة التعبير الحواري ؟

ولفهم هذه المسألة يعود فان دين هوفل إلى الرواية . فباعتبارها نصا تواصليا وحواريا ، فهي تتأسس على العلاقة بين الأحداث ونقل الكلام : كلام الشخصيات؛ حيث التوتر بين الكلام والكلمة يظهر على مستوى التواصل الخارجي الذي يخضع لبلاغة تغاير قواعد التواصل الشفوي . الكتابة ليست هي الكلام كما أن القراءة ليست هي السماع . وفي التواصل الداخلي نلاحظ أن الكلمة تتفجر في الوقت الذي يستحضر فيه السارد كلام الشخصية . هنا يكتسح المسرح النص ويأخذ الممثل مكان الشاعر .(98) أما القارئ فهو الذي يحول هذه الكلمة إلى علامة سمعية تختلف كليا عن كلام السارد . وبهذا الشكل تتنوع مستويات الخطابات في النص الروائي ، ويحدث تقارب حواري مدهش بين وضعية التلقي ووضعية الكلام . وهذا التحول الذي يمس وظيفة الكلمة أثناء التلقي هو نتيجة أساسية لطبيعة الكتابة . فالكاتب يملك من الطرائق والحيل ما يمكنه من أن يعيد للكلمة قيمة الكلام . ومن هذه الطرائق يذكر فان دين هوفل الخطاب المنقول (Le discours rapporté) الذي يجعل كلام الآخرين ممكنا بوساطة الأسلوب المباشر(Le style direct). بالإضافة إلى جنوح السارد إلى استعادة خصائص الكلام الشفوي عبر التعليق على كل ما له صلة بمحفل الشخصية: الصمت والتوقفات، وكذلك الشكل والسرعة والنبر وملامح الوجه. وهذا الخطاب الشارح الذي يصاحب في الغالب الخطاب المنقول يمثل ميتا- لغة(Métalangage)، بحيث لا تعادل سعته سوى صعوبة تشخيصه . (99)

وعموما فإن الخطاب المنقول يظهر في النص الروائي عن طريق الأفعال التقريرية

والإنجازية، كما يتعين من خلال وسائل كتابية متنوعة ومنها : النقطتان و المزدوجتان والعوارض . والنبر (Intonation) يعبر عنه بأدوات الاستفهام والتعجب ، أما التردد والتوقف (La pause) فيعبر عنه بأدوات الحذف والأقواس والبياض. ورغم تنوع هذه الطرائق وتعددها إلا أنها لا تفي بالغرض بالنسبة للكاتب الذي لا يخفى طموحه إلى إبراز مدى غنى الكلمة /الكلام . وبينما يلجأ بعض الروائيين إلى مضاعفة الأفعال التلفظية كما هو الحال بالنسبة لرواية القرن الثامن عشر، يميل آخرون إما إلى استدعاء مستويات سردية معقدة عن طريق محكيات مرصعة ومتضمنة (Enchâssé) ، كما يتجلى ذلك في أعمال كل من : بريفوست ، ديدرو ، موباسان .. أو إلى محاكاة الكلام الشفوي كما تفعل ناتالي ساروت أو إلى الإيهام بالكلام مباشرة إلى المسرود له كما يفعل ميشال بوتور وألبير كامو.

من الواضح أن هذا التداخل بين المكتوب والشفوي بين الشعري والدوني يحقق للنص لغة مميزة حيث الإشارات الصوتية والجسدية تؤدي وظيفة خاصة . فالشفوي لا يعصف بالخصائص الفنية للخطاب المكتوب وإنما يوسعه ويغنيه حيث يتحقق تجاور وتفاعل بين أنماط من الكلام ذات أصول مختلفة . وتحدث علاقة حوارية بين الخطاب المكتوب الرسمي والمتجانس والخطاب الشفوي الأكثر محاكاة للغة اليومية والأكثر تنوعا وحرية. وهذا الجمع بين سجلين مختلفين يجعل النص الأدبي أكثر دينامية وأكثر دعوة للقارئ للمشاركة في التواصل . (100)

3 –الصمت

يشكل الصمت المفهوم الثالث الذي يتوسل به فان دين هوفل في محاولته لتأسيس شعرية للتلفظ الروائي. لكن فان دين هوفل يخرج هذا المفهوم من دائرة التحديدات البنيوية الضيقة التي لا ترى فيه سوى صورة من صور البناء الأدبي ، ليضعه في صلب النظرية التلفظية. من هذا المنطلق نجده يلح على أن الأهم هو التساؤل عن العلاقة التي تصل هذه الثغرات والفراغات التي نجدها في النص بفعل الكلام ، وعن دلالات هذه البياضات ؟ وما التأثير الذي تتقصد إحداثه على مستوى التلقي ؟ (101)

ويعتقد فان دين هوفل أن مفهوم الصمت لم ينل الاهتمام الذي يستحقه سواء من جانب الباحثين في الأدب أو من جانب الدراسات اللسانية ، مع أن أهميته يتفق حولها الجميع . فالنقاد لم يروا فيه سوى اقتراح جمالي يريد من خلاله الكاتب أن يستدرج المتلقي إلى المشاركة والانخراط الفعال في العمل، أما السرديات فقد تميزت نظرتها له بالاختزالية ، فهي لم تفكر في الصمت إلا من خلال علاقته بالزمن حيث ركزت على دوره في تسريع الإيقاع في النص .(102) وكان علينا لتكسير هذا الالتباس الذي يحف بالمفهوم أن ننتظر الدراسات التداولية حتى توفر لنا جهازا ملائما يسعفنا على دراسة أنماط الصمت في الأدب وعلاقتها بفعل الكلام والكتابة .

في هذا السياق يرى هوفل أن الاقتراحات الجديرة بالأهمية حول هذا المفهوم هي تلك التي تحققت في أعمال موريس بلانشو وبيير ماشري وبعض المقالات التي كتبها لوسيان دالانباخ وفيليب هامون . ومن الواضح أن كل هؤلاء المنظرين قد ركزوا بشكل أو بآخر على أن الأهمية ليست فيما يصرح به النص وإنما أيضا في ما لم يصرح به. إذ النصوص لا تقول كل شيء وإنما تبطن أكثر مما تعلن.(103)

والصمت في منظور فان دين هوفل هو عملية خطابية تتمظهر على مستوى النص وتحيل مباشرة على التلفظ . وإذا كان من الصعب تحديده على المستوى اللساني لعدم وجود قرائن تمكن من ضبطه فلأنه يعتبر تلفظا لم يتحقق في سياق معين . وهذا السياق " ليس سوى مجموع الشروط النفسية والاجتماعية والتاريخية التي تحدد إرسال الملفوظ في زمن ومكان معينين " .(104)

من هذا المنطلق يستخلص فان دين هوفل سببين جوهريين يكمنان خلف جنوح المتكلم إلى الصمت هما: عدم القدرة(L'impuissance) والرفض (Le refus). عدم قدرة الذات للاستجابة لرغبتها في التحدث إما لعدم كفاية اللغة أو لأنها لم تفهم على نحو جيد الكلام الموجه لها ، أما الرفض فيتأسس على نوع من الاحتجاج الموجه ضد الخطاب الاجتماعي حيث الذات المتكلمة ترفض الاستعمال المبتذل للغة ،أو ضد المخاطب الذي يصدر منه التواصل .(105) ولما كان الخطاب الأدبي يتقصد إلى

تحقيق التواصل مع القارئ فإن وجود ما يشير إلى نوع من الرفض لهذا التواصل ،هو حدث على قدر كبير من الأهمية . لهذا إذا ما نظرنا إلى الصمت من زاوية التلفظ وفي علاقته بالشفوي والمكتوب أمكننا أن نرى فيه فعلا لـ اللاكلام (L'acte de la non-parole) أو لـ اللاكلمة (non-mot) ، مما يحدث نوعا من النقص في الملفوظ. وهذا الفراغ النصي هو، من دون شك ،علامة نصية لا تقل أهمية عن الكلام. " فالصمت يتكلم ، وتحدثه ينهض بدور هام في التواصل، وقد يكون باعثا على الخوف أكثر من الصراخ " .(106)

إن كل محاولة للقيام بنمذجة لأنماط الصمت الخطابية لا يمكن أن تتحقق من دون الكشف عن الطرائق (Procèdes) التي بمقتضاها يحدث الكاتب هذه البياضات في خطابه الأدبي ، والعلاقة التي يحققها هذا الصمت مع الكلام من جهة والكلمة من جهة ثانية . وليس من الضروري أن نؤكد مع فان دين هوفل بأن الصمت يمثل ملمحا أساسيا من ملامح الكتابة الحديثة ، فهو يعكس مدى عمق التجربة الجمالية للكاتب. لهذا تنبه الكتاب والنقاد إلى أهميته . فمارسيل بروست قد أكد على قيمته حينما علق على قراءته للروائي فلوبير فقال :" في تقديري،إن الشيء الأساسي في رواية التربية العاطفية ليس الجملة وإنما البياض ".(107) وقريب من هذا ما أقره بيير ماشري حين ألمح إلى أن ما يهم في العمل الأدبي هو ما يسكت عن قوله (108) . وإذا كان الكتاب يجمعون على أهمية الصمت في إنتاج وتوليد الكلام فإن لكل واحد منهم طريقته في استثماره ، لأن ذلك يتصل بعلاقة الكاتب باللغة وأشكال توظيفه لها .

كما ساءل فان دين هوفل علاقة الصمت بالكتابة وبين مدى حضوره في وعي الكثير من الكتاب ،واشتغاله في نصوصهم، نجده يسائل أيضا علاقة الصمت بالكلام . وفي هذا السياق يشير هذا الباحث إلى أن الكتابة المذوتة(109) (Ecriture subjectiviste) تتميز بكونها استدعاء للكلام واحتضانا له. فإذا كانت الكتابة التقليدية قد غيبت الذات ومنعتها من البوح لأسباب إيديولوجية أو ثقافية فإن هذا الكلام الذي كان مغيبا يتدفق الآن في الكتابة الحديثة من خلال ذات لا تخشى التعبير عن حقيقتها

حتى وإن كانت مؤلمة . إن هذا النمط من النصوص يكشف بالملموس أن العلاقة التي تقيمها الكتابة الأدبية مع اللغة اليومية المتداولة لا يحد من فعالية الكتابة ولا يقلل من أدبيتها ، وإنما يمكنها من قول أشياء أخرى لم يكن بمقدورها أن تعبر عنها . و هذه الكتابة تصدر عن رغبة قوية في مقاومة الصمت عبر إعطاء الأولوية للوظيفة التواصلية للغة . مما يتيح لها الالتقاء بالكلام الشفوي المتداول الذي لا ينفصل عن بيئة الشخوص. وهذا الأسلوب أصبح تقليدا مشتركا بين الكثير من الكتاب في أوروبا وأفريقيا والعالم العربي .

وإذا كانت هذه هي ملامح الكتابة المذوتة ، فإن الكتابة الموضوعية (Ecriture objectiviste) وبالرغم من أنها هي الأخرى تطمح إلى التغلب على كل أشكال الصمت والقطع معها فإنها تتميز عن الأولى بالاستراتيجية الخاصة التي يوظفها كتابها . فعوض السماح المطلق للكلام التلقائي والعفوي بتشييد الحقيقة وتشخيصها تميل الكتابة ذات المنحى الموضوعي إلى إخضاع الكلمات لنوع من الرقابة . فالكاتب يود أن يترك للقارئ الانطباع بأنه أكثر حيادية من خلال تقوية الإحساس لديه بالموضوعية. في هذا الإطار تتحدد الكتابة الموضوعية بابتعادها عن الكلام المألوف والمعتاد في الحوارات الشفوية. وهي تحقق ذلك من خلال استراتيجيتين اثنتين : فقد تنحو منحى غنائيا شعريا فتغدو كتابة أدبية خالصة ، مثلما نجد في رواية " الغريب" لـ ألبير كامو، أو تلجأ إلى توظيف خطاب واصف (Métadiscours) يتأمل في عناصر الرواية من الداخل حيث التركيز ينصب كليا على الكتابة . وهذا ما يتردد لدى كثير من كتاب الرواية الجديدة كـ روب غرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور .

عموما فالكتابة المذوتة والموضوعية هما اتجاهان يسمحان للذات المتلفظة بمقاومة محدودية اللغة وعدم قدرتها على احتواء ما تريد التعبير عنه . فالطرائق والتقنيات المستعملة فيهما معا تمثل نوعا من المعارضة للخطاب السائد ومحاولة لقلب نظامه. وبهذا تستعيد اللغة قيمتها التواصلية الفعالة . وسواء تعلق الأمر بإعطاء اهتمام خاص إلى الكلمة أم بعودة إلى مصدر الكلام ، فإن الحالتين معا توضحان المجهود الذي

تضطلع به الذات المتلفظة ، والتي من خلال الخطاب تود تحقيق هويتها وتحديد وضعها إزاء الآخر ومعرفة طبيعة علاقتها بالعالم .

إن أهمية مداخلة فان دين هوفل حول التلفظ الروائي لا تكمن فقط في كونه أعاد التفكير من جديد في طبيعة الأدب وفق مقترحات نظرية جديدة ، وإنما أيضا لأنه استند في هذا المفهوم إلى اللغة باعتبارها تنبسط على مساحة الحياة البشرية كلها. فهي ليست مجرد وسيط يعكس بشكل آلي ما يفكر فيه الإنسان أو يتصوره وإنما هي كذلك واقعة في عمق وجود الإنسان الذي لا تكتمل بشريته إلا بها. لهذا يكتسب الكلام الأدبي صعوبته ، وينشط فيه عمل الكلمة والصمت ،مما يجعل الحدث الأدبي عصيا على التحديد ، ومتمنعا على كل النماذج التأويلية التي تطمح إلى الإمساك به أو الحد من تدفق معانيه.

ثانيا : التصور النقدي العربي

من دون شك ، أن النقد الروائي العربي قد أبان عن طموح مميز إلى فهم النص الروائي العربي ، وبلوغ الوعي بخصائصه الخطابية والسردية ، مستندا في ذلك إلى رؤية تبتعد عن القراءة التصنيفية والتبسيطية ، وتستوحي الإمكانات الثمينة التي توفرها المناهج النقدية المعاصرة في تناولها للرواية . وهذه النقلة النوعية في تلقي الخطاب النقدي العربي للنص الروائي ما كانت لتتحقق لولا التحولات الكبيرة التي عرفتها الرواية العربية منذ الثمانينيات وهي تنفتح على التاريخي والأسطوري والعجائبي وتسهم معرفيا وفكريا في إدراك حقيقة التبدلات الصعبة التي تمس الفرد والمجتمع. لذلك سنحاول في هذا الجزء الثاني من هذا البحث أن نسائل الكيفية التي تعامل بها هذا النقد مع إشكالية اللغة الروائية من خلال ناقدين كان لهما تأثير كبير في تطور دراسة الجنس الروائي بشكل خاص والنقد الأدبي بشكل عام ، ويتعلق الأمر بالناقدين : صلاح فضل ومحمد برادة . وقبل أن نستعرض تصوراتهما

وطروحاتهما ،لا بد من الانطلاق من الاعتبارات التالية التي يطرحها تناول اللغة في الرواية العربية:

أ- حداثة الرواية العربية ، بالمقارنة مع مثيلتها في المجتمعات الأوروبية . ذلك أن هذا الجنس الأدبي لم يظهر في العالم العربي إلا في أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ، على يد مجموعة من المفكرين و المثقفين والأدباء الذين جعلوا وكدهم تحويل اللغة العربية وتطويعها لتنتقل من حيز اللغة الشعرية وترتاد آفاق اللغة السردية . في هذه الفترة كانت تبرز إلى الوجود مؤسسة أدبية جديدة تحمل وعيا جديدا للأدب ، وتقدم نصا جديدا في مواجهة النص الثقافي السائد آنذاك . و كان نص الرواية من ضمن هذه الأنماط النصية التي تقدمها هذه المؤسسة الأدبية إما ترجمة أو إبداعا أو نقلا ، ساعية إلى ترسيخها في أذهان المتلقين و أوعائهم. وليس من الضروري أن نعد الأسماء البارزة التي ساهمت بشكل فعال في إحداث هذا التحول في الأدب العربي وهو ينفتح على أجناس أدبية جديدة ويسعى من خلالها إلى الانخراط الواضح في عملية التغيير الشاملة التي كان المجتمع العربي يتطلع إليها بعدما اكتشف الهوة الحضارية العميقة التي تفصله عن الغرب . إذ يكفي العودة إلى المنابر والمجلات الثقافية التي عبرت عن هذا التحول في الذائقة الفنية كـ "الهلال" لجورجي زيدان و"المقتطف" ليعقوب صروف و "الجامعة " لفرح أنطون ، لنجد أسماء عديدة تتوزع على مناطق مختلفة من الوطن العربي ، ونذكر منهم : سليم البستاني ، جورجي زيدان ، فرح أنطون ، فارس الشذياق ، رفاعة الطهطاوي ، المويلحي ، شبلي الشميل ، عيسى عبيد ..

ب- إن الثقافة العربية المكتوبة والشفوية ، عرفت نصوصا سردية قديمة جدا كسجع الكهان و قصص عنترة بن شداد و ألف ليلة وليلة و وكليلة ودمنة والمقامات، وحكايات سيف بن ذي يزن ، والظاهر بيبرس .. ، لكن الجنس الأدبي الذي استأثر باهتمام النقاد العرب كان هو الشعر ، و هذا الاهتمام يستند بالأساس

إلى ذاكرة طويلة للعرب مع هذا الجنس الأدبي ، جعلت منهم (العرب) الأمة الوحيدة التي سمت الشعر ديوانها . حتى أن النقد العربي أثمر من خلال هذه المسيرة الطويلة مفاهيم و نظريات ، كانت لها أهمية كبيرة في دراسة الشعر وتحليله وإضاءة خصوصياته الأسلوبية والدلالية. من هذا المنطلق نجد أن مفهوم الأدب في هذه الفترة ظل مرتبطا بالشعر وحده دون أن يتجاوزه إلى أجناس أو أشكال أدبية أخرى رغم وجودها ، وذلك لأن الشعر كان وحده الخطاب الثقافي المهيمن والذي يمتلك شرعية التعبير عن قضايا وانشغالات الأمة . وعلى الرغم من التطورات التي بدأت تعرفها العقلية الثقافية العربية ابتداء من القرن الرابع العشري نتيجة لحركة انفتاح شاملة على النص الثقافي اليوناني خصوصا في جانبه المنطقي والفلسفي ، مما كان له بالغ الأثر في ظهور نقاد كبار في هذه الفترة ، إلا أن الاهتمام بما كان موجودا من نصوص سردية كالمقامة تحديدا لم يبلغ مدى بعيدا ، ولم يؤد إلى سبك مفاهيم خاصة بالسرد يمكن أن تضيء مكوناته الأسلوبية والتيمية ، بل ظل الوعي الذي يعتبر الشعر الجنس الأدبي الذي يمثل النضارة اللغوية والبيانية هو السائد.

ج- على الرغم من التأثير الواضح الذي بدأت الرواية تحدثه في جمهور واسع من قرائها منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، إلا أن هذه الجهود التي كان يضطلع بها كتاب وكاتبات كانت تصطدم بجدار سميك يدعمه إرث هائل من المفاهيم والمقولات المستقاة من نقد الشعر. ولربما أمكن القول بأن هذه المفاهيم هي التي كانت تحكم موقف بعض المثقفين من جنس الرواية ، وهو الموقف الذي اتسم بالرفض من كبار المثقفين المحافظين الذين نظروا إليها باعتبارها جنسا غريبا عن الثقافة والمجتمع، ومن شأنه أن يقوض أسس اللغة العربية وينتهك الهوية الأدبية التي يمثلها الشعر بامتياز. وقد أورد الدكتور محسن جاسم الموسوي رأيا للأديب والمثقف مصطفى صادق الرافعي يعبر فيه عن موقفه من الرواية ، فيقول : " أنا من أجل ذلك كله لا أزال إلى الآن مع الأدب

العربي في فنه وبيانه ، أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها. فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة إلى أدبنا وبياننا متحاشيا جهد الطاقة أن أنقل إلى كتابتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث ، فإن الكتب ليست شيئا غير طبائع كتابها ، تعمل فيمن يقرأها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها. والرواية إذا وضعها كاتب فاجر فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجورا بالكتابة) ". (110) وهذا الموقف الذي يحدد الرواية بناء على منظور أخلاقي نجده يتردد عند الكثير من الكتاب والمثقفين ممن كانوا متحمسين لنشر الرواية في أوساط القراء . فيعقوب صروف الذي اضطلعت مجلته " المقتطف " بدور بارز في تقديم الرواية إلى جمهورها ، نجده لا يخفي خشيته من تأثير الرواية على قرائها من الفتيان والفتيات ، لهذا " أبدت مجلته في مناسبات كثيرة استنكارها لقراءة الروايات الحبية لما تسببه من قلق للشبان والشابات ، وكثيرا ما طلبت من المربين وأولياء أمور الشبان والشابات أن يحثوهم على قراءة الموضوعات النافعة التي تلذ العقل وتربي القوى العقلية والأدبية لكي لا يتاح لهم الوقت الكافي لقراءة القصص الباطلة ونحوها مما يفسد الأخلاق ". (111) لهذا السبب نفهم لماذا ارتبط تطوير اللغة العربية وبعثها من جديد خلال عصر النهضة بإحياء لغة الشعر الجاهلي والعباسي . وحتى النصوص الأدبية التي ظهرت خلال هذه الفترة مما ينتسب إلى النثر عموما والسرد بشكل خاص كان يطغى عليها محاكاة الأسلوب التراثي ومعاييره البيانية واللفظية كما فعل ناصيف اليازجي (1871–1800) الذي حاكى مقامات الحريري فأنتج " مجمع البحرين " وكذلك فارس الشذياق في كتابه " الساق على الساق فيما هو الفارياق " .(112)

إن هذا الموقف المضاد للرواية والذي عبر عنه مثقفون كثر يفسره عدم استناد هؤلاء الكتاب وغيرهم إلى تصور نقدي واضح يمتلك من الأدوات الإجرائية ما بمقدوره أن يقربهم من مكونات هذا الجنس التعبيري التخييلية واللغوية . فالمفاهيم التي كانت

تطبق على الرواية هي مفاهيم نقد الشعر والبلاغة، من غير وعي بالفروق بين الأجناس الأدبية وبالبنية المفتوحة واللامتجانسة للرواية وبأثر كل ذلك على اشتغال اللغة في النصوص . ومن هذه المفاهيم يمكن أن نذكر : المقام والمقال ومطابقة الكلام لمقتضى الحال واللحن وجودة الاستعارة ، وغير ذلك من المفاهيم التي نجدها في كتب البلاغة والنقد . وقد أورد الدكتور أحمد إبراهيم الهواري نماذج مختلفة من هذا النقد الذي كان ينصب على النصوص الروائية مبينا خلفيته الأخلاقية واللغوية المحافظة . ومن أمثلة ذلك حكم نقدي لصاحب " المقتطف " حول رواية " الأميرة الصغيرة " ، لـ جورج إيبيرس والتي عربها محمد مسعود ، يقول فيه : " فمن عيوبها أن فيها كثيرا من الكلمات العويصة التي يشق بل يتعذر فهمها على عامة القراء إلا بعد شدة التروي وإطالة الإمعان . وهذا نقص فيها يؤاخذ على المعرب لأن القصص وضعت لكي تطالع في أوقات الفراغ ترويحا للنفس من مشاق الأعمال العقلية والجسدية لا لزيادة إرهاقها بالتفكير والتأمل " . (113) وعلى الرغم من تنبه يعقوب صروف إلى العلاقة بين النص الأدبي والقارئ إلا أن مفهومه للرواية يظل مرتبطا بالتسلية والتفكه دون أن يرقى إلى اعتبارها خطابا ثقافيا ومعرفيا مثل كل الخطابات العقلية الأخرى .

لهذا السبب ،عندما نفكر في المظاهر الأساسية التي تعكس مستوى التفاعل المنتج بين النقد والنص الروائي العربي، تثير اهتمامنا مرحلة الثمانينيات ؛ إذ بفعل تعمق حركة المثاقفة وما نجم عنها من اطلاع واسع على المناهج النقدية الجديدة التي كانت سائدة في أوروبا سيجنح الناقد العربي إلى تطبيق مقاربات جديدة ؛ أسلوبية وبنيوية وسيميائية وتأويلية على النص الأدبي العربي بغية استكشاف خصوصياته الأدبية وأبعاده الدلالية. والناقدان اللذان سنهتم بمقاربتهما للغة النص الروائي يمثلان نقلة نوعية في هذا الصدد، خصوصا وأن الرواية قد حظيت باهتمام بارز من لدنهما تنظيرا وتحليلا .

1 - تصور صلاح فضل

يصدر الناقد صلاح فضل في مقاربته للرواية عن منظور نقدي يستفيد من أهم المقترحات النقدية التي تبلورت في أوروبا خصوصا السرديات (Narratologie). وبخلاف المقاربات الأولى التي تعرضنا لبعض ملامحها سابقا ، والتي تناولت اللغة في الرواية انطلاقا من مفاهيم تعود إلى دراسة الشعر ، يسعى صلاح فضل إلى عدم الأخذ بهذه المفاهيم غير المستوعبة لأسلوب الرواية ولغتها ، والاستفادة في المقابل من المناهج النقدية التي أبانت عن رؤية أكثر إنتاجية في فهم الرواية ومكوناتها السردية والتخييلية. وانطلاقا من كتبه التالية: (علم الأسلوب) مرورا بـ (بلاغة الخطاب وعلم النص) و(أساليب السرد في الرواية العربية) يظهر طموح صلاح فضل إلى سبك أسلوبية للرواية العربية ، تمكن من فهم الأسلوب الروائي ووصف خصائصه الجمالية.

وضمن سياق الإحاطة بمفهوم الأسلوب والتطورات التي عرفتها الدراسة الأسلوبية، يستعرض صلاح فضل مجموعة من التعاريف تكشف الطابع الإشكالي لهذا المفهوم ، ابتداء من جذره اللغوي حتى التمظهرات التي يأخذها في الدراسات الأسلوبية المعاصرة. والدكتور صلاح فضل يستهدف من عرض التحولات الأساسية التي عرفها مفهوم الأسلوب ، التأشير على هذه الاختلافات التي ينبغي لكل باحث أن يعيها " ويستحضر طبيعة التطور في البحث الأسلوبي وعمليات التناسخ التي تتم في كثير من مصطلحاته حتى يكون على بينة من أمره وبمأمن من الانتكاس والتعثر والخلط الرديء "(114).

يبدو أن هذا التعثر الذي يحذر صلاح فضل من الوقوع فيه إنما يأتي من التضييق على الدراسة الأسلوبية للأدب ضمن منظورين أساسيين : الأول يستند إلى المؤلف ، حيث الأسلوب يصبح ملكا للكاتب الواقعي وتعبيرا واضحا عن عبقريته الفنية ، أما الثاني فيحصر الأسلوب في حدود النص ، حيث يجري اختزال الأسلوب في طرائق صياغة العمل الفني مما يقود إلى عدم فهم الحقيقة الجوهرية للنص بوصفه خطابا

وعلاقته الجدلية بالمتكلم والمتلقي. وقد نبه صلاح فضل لهذه المسألة فقال : " الأدب خطاب نصي كلي ، وليس وحدات جزئية مشتتة كما تصوره الأقدمون فلم يستطيعوا التعرف الحيوي على خواصه الحقيقية " (115).

وبقدر ما يرفض صلاح فضل هذا التضييق على الأسلوب ضمن هذين المنظورين، يرفض كذلك الفهم الذي يعتبر الأسلوب مجرد زينة أو زخرف يلجأ إليه الكاتب من أجل إضفاء مسحة من الجمال على نصه . مما يقود إلى فصل الأسلوب عن البنية الفكرية التي بمقتضاها يتشكل الأسلوب باعتباره مجموع أنماط العلاقات التي تأخذها اللغة مع كل مكونات النص . فالأشكال المجازية من جناس وطباق واستعارة ومقابلة وانزياح ، وغيرها من الأساليب ، ليست وحدها التي تعين الأسلوب وتحدده ، لأن جميع مكونات الأدب تدخل في علاقة تفاعلية في ما بينها وتؤدي وظيفة تعبيرية قصوى في كليتها وليس في تفردها . ومثل هذا القصد هو الذي يشير إليه صلاح فضل عندما يقول : " من هنا يتعين على الدارس أن يتريث كثيرا في تقبل هذا التصور للأسلوب باعتباره زينة وجملة من المحسنات ، إذ يؤدي في نهاية الأمر إلى إقامة نظرية عاجزة عن إدراك طبيعة الأسلوب سرعان ما تقع في مزلق اعتبار الأشكال المجازية هي محوره الأساسي الوحيد دون أن تصل من وراء ذلك إلى تفسير النص الأدبي بكل بنيته وتحديد قيمته الجمالية الحقيقية " (116).

من هذا المنطلق فإن دراسة الأسلوب تقتضي بالضرورة الوقوف عند تلك الخصائص اللفظية التي يستقيها النص الأدبي مما هو متوفر في مستودع اللغة . فالكاتب يجد نفسه أمام عالم من الكلمات القديمة والجديدة التي لا تكتسب أية قيمة خارج حدود التراكيب التي تدخل فيها . وكلما غاصت هذه التراكيب في الإبداعية والخلق كلما أخذ أسلوب العمل الأدبي طابعا متفجرا وحادا ومتأبيا عن كل دراسة تتصوره مجرد تقنية . ومن ثم فإنه " لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص في أبعاد الظاهرة اللغوية ذاتها " (117).

ولما كان الأسلوب يتشكل كنتيجة للعلاقات القائمة بين مستوى الدلالة الذاتية ومستوى الدلالة الإيحائية ، فإن دراسته في تقدير صلاح فضل ينبغي لها أن تعي أن " كل مقول أو نص يتمتع بخواص أسلوبية محددة على الباحث أن يقوم بتجميعها واختبار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة مثل التوزيع الاجتماعي والجغرافي والتاريخي " .(118)

وإذا كانت الأساليب تختلف من نص لآخر وتخضع لشروط التلفظ وسياقاته فإنها أيضا تتأثر بطبيعة العلاقة القائمة بين الأجناس الأدبية وما يطبعها من انفتاح أو تطابق أو اختلاف . والرواية بوصفها جنسا أدبيا تكشف من خلال شكلها التاريخي القائم على حواريتها وانفتاحها على مكونات الأجناس الأخرى ، مدى تأثير كل ذلك على لغتها وأسلوبها . ونتصور أن هذا التأكيد على الخصوصية الجوهرية لأسلوب كل جنس أدبي هو ما يعبر عنه صلاح فضل عندما يقول : " ولا شك أن هذه الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية تنعكس على النسيج اللغوي له وعلى بنية الصورة فيه وعلاقات أجزائه مما يفرض على الباحث أن يتريث في قبول أهمية أي ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميزة وأن يراعي في بحثه خصوصية كل جنس أدبي مما ذكرناه أو لم نذكره وأن يرهن أدواته في سبيل الكشف عن جوانب مستحدثة منه وعلاقاتها الجدلية ببقية الأدوات والوسائل الأسلوبية".(119)

وإذا كان صلاح فضل يرى أن الأسلوب هو " مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية التي تصل أحيانا إلى درجة من الدقة بحيث نستطيع التعبير عنها بالأرقام فنقرر مثلا قوة بعضها ونتتبع تطورها " (120) ، فإنه من المهم أن نشير إلى أن تصوره هذا للأسلوب الروائي يختلف كليا عن طروحات ميخائيل باختين بينما يلتقي كثيرا مع منظور السرديات ، خاصة وأن صلاح فضل لا يفكر في الأسلوب كنتيجة لانعكاس الأفكار على النصوص ، وبالتالي من منطلق هذه الأفكار وطبيعتها يتولد النص وتتحدد خاصيته الأسلوبية. فإذا كان الإنسان وكلامه يمثل محور التفكير الباختيني في أسلوب الرواية ولغتها فإن ذلك لا يقدم في منظور صلاح

فضل " جهازا فنيا قادرا على وصف الأساليب باعتبارها تقنيات سردية ، حيث يمكن لنا أن نرى اختلاف الكتاب في طريقة توظيفهم للأبنية المتضمنة في القص، سواء كانت ترتبط بالشخص أو بالزمن أو بالصيغة ، وما يترتب عن ذلك من اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم ، ويسمح لنا بالتالي بمتابعة عمليات التحول التقني في القص لا عبر مئات السنين كما رآها باختين (...) ولكن عبر التعرجات الدقيقة لخطوط الأساليب الفنية في الجيل الواحد أحيانا كما نتبين من الذي يكرر نماذج مطروقة ومن يفتح آفاقا جديدة " .(121)

وفي الوقت الذي تولي فيه مناهج تحليل الخطاب السردي اهتماما خاصا باللغة وبأدوارها المؤثرة والفاعلة في إنتاج النصوص نجد أن التحليل الذي يقدمه صلاح فضل لا تأخذ فيه اللغة وضعها الخاص حيث يقرر بأن " مفهوم الأسلوب في الرواية يرتبط بجملة الخصائص التقنية مقتربا من مفهوم النمط السردي ومبتعدا عن السطح اللغوي المباشر للنص مع ملاحظة هذا الدور الوسيط للغة في الواقع" (122). والحال أن اللغة الروائية ليست مجرد وسيط بين الروائي وما يريد التعبير عنه وإنما هي كل شيء في عمله الفني. فالتقنيات والفضاءات والأزمنة كلها تحمل آثار اللغة وأفكار متكلميها وطبيعة العلاقة الحوارية القائمة بينهم .

من هذا المنطلق يبدو أن عدم تنبه صلاح فضل إلى الترابط الجدلي بين الأسلوب واللغة هو الذي جعله يعتبر اللغة في الرواية مجرد "وسيط يقوم بتثبيت المعنى ومفردات الدلالة وبناء المعنى الكلي للنص وتنظيم عمليات التصوير والرمز دون أن يصل من التبلور و الكثافة والتشيؤ إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع " .(123) لكن الروائي يشحن اللغة بتوتر استثنائي قد لا نجد مثيلا له في الأجناس الأخرى ، حيث تنطوي عنده على تعددية داخلية وتناقض في الوحدة ، وتمتلك من الكثافة ما يجعلها لغة متفجرة . وكم هي الروايات العربية التي تحتل فيها اللغة مركز الصدارة بحيث يتعذر على القارئ إحداث اختراق في النسيج النصي دون الأخذ في الاعتبار

هذه اللغة بمستوياتها المختلفة . لهذا يبدو ميلان كونديرا محقا عندما يقول موضحا علاقة الروائي باللغة : " إن الروائيين سبقوا الفلاسفة في هذا المقام ، حيث يفحصون أوضاع شخصياتهم فهم يبتكرون لغة تحتوي أحيانا على كلمات تشبه المفاتيح ، كلمات يكون لها وقع المفهوم ولها معنى يتجاوز المعنى المحدد لها في القواميس " .(124)

وإذا كان صلاح فضل عندما يؤكد على فكرة " أن التحليل التقني لأنماط السرد يصبح مدخلا ضروريا لاستشفاف الأساليب وتوضيح الأنماط النصية " (125) يستهدف من ذلك التأكيد على الأهمية الإجرائية لطروحات جيرار جونيت ومدى تأطيرها المنظم لأسس السرد الفني بحيث يقود استثمارها الجيد إلى فهم أعمق بأسرار الجنس الروائي . وهو الفهم الذي يتطلب " حركة جدلية مستمرة بين نظريات الأبنية السردية من جانب وتجلياتها المتعينة عند كتاب محددين من جانب آخر بطريقة تجعل من الممكن تصنيف هذه النصوص السردية طبقا لمنظومة متجانسة من خواصها التقنية في مجموعات كبرى تتفق في ملامح عامة مشتركة وتختلف فيما بينها" (126) ، فإننا حيال هذا الطرح لا يمكن إلا أن نتساءل عن مدى قيمة الخطاب الأدبي عامة والرواية بشكل خاص إذا كانت كل النماذج الفنية تخضع لنظام متجانس يحكمها كلها. فتصنيف الرواية وإخضاعها للقوانين يقوض خصوصيتها المنفتحة المؤسسة على الخرق والانتهاك، فهي لا تتطور إلا على أساس التجاوز المستمر لقوانينها وأنماطها وأشكالها. وبهذا المعنى تبدو كل محاولة لحصرها ضمن نظام متجانس من التقنيات لا يمكن أن يتم إلا في إطار تصور يدعي العلمية ولا يعبأ بالنصوص من حيث هي اختلاف لا يكف عن التوالد .

يبدو أن هذه المنطلقات النظرية التي يصدر عنها الدكتور صلاح فضل في تحديده للأسلوب في الرواية هي التي تحكمت في دراسته للأسلوب في الرواية العربية ، حينما يستخلص بأن هذه الرواية توظف ثلاثة أساليب سردية كبرى هي :

1 - الأسلوب الدرامي وأهم ما يميزه هيمنة الإيقاع بمستوياته المتعددة المنتظمة ثم يعقبه في الأهمية المنظور السردي والمادة الحكائية ؛

2 - الأسلوب الغنائي ويتحدد أساسا بهيمنة المادة المقدمة في السرد حيث تتسق أجزاؤها في نمط أحادي يخلو من توتر الصراع ثم يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع؛

3 - الأسلوب السينمائي حيث يفرض فيه المنظور سيادته على غيره من ثنائيات ويأتي بعده في الأهمية المنظور ثم المادة .(127)

ويكفي تفحص هذا التصنيف والأحكام التي يصدرها الناقد حول الرواية العربية، ليستخلص المرء ،أن هذه المقاربة التي أرادها صلاح فضل تطبيقية، لم تتجاوز المفاهيم الانغلاقية للسرديات . وهو يفصح عن ذلك عندما يتحدث عن الإضافات التي قدمتها السرديات في ضبط الإيقاع في النص الروائي فيقول : " فقد اهتدى الباحثون إلى نموذج آخر لقياس الإيقاع يعتمد على مدى سرعة عملية القص ذاتها. وذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحواري الذي يرد أثناء السرد باعتبارها نموذجا لتطابق الزمنين ، وحالة قصوى من تعادل القول مع الفعل. ثم يقاس على نمطها التباين بين هذه الأطراف كثافة ورهافة أو سرعة وبطءا ". (128) وهذه المفاهيم متعددة منها : الحذف والتكرار والاختصار والتوقف والإيقاع ووجهة النظر .. وهي المفاهيم التي ابتعد عنها حتى واضعوها وفي مقدمتهم جيرار جونيت وتودوروف (129) ، بعدما أدركوا أن كل شيء في الكون النصي لا يمكن أن يدرك معزولا عن نسق الأنساق الذي هو الثقافة .

2 – تصور محمد برادة

تكتسي دراسات محمد برادة للرواية العربية أهمية كبيرة ، فهي تصدر عن حس نقدي منفتح على نظريات الرواية وتحولاتها عبر أقطار أوروبية عديدة . وهذا الحس النقدي الذي بلوره محمد برادة عبر مسيرة طويلة التصق فيها بالنصوص تلقيا وإبداعا هو الذي مكنه من إحداث تحول عميق في النقد الروائي العربي عبر دفعه إلى حوار مخصب مع الرواية بحيث يسهمان فيه معا " في إنتاج تلك المعرفة النوعية

المبثوثة بين الثنايا والمنعطفات ، داخل الإشارات والكلام ،عبر العلامات والفضاءات. بعيدا عن المعيارية وتطبيق المصطلحات الجافة ". (130)

من هذا المنطلق فليس غريبا أن تحظى اللغة الروائية باهتمام مميز في أبحاث هذا الناقد ودراساته ، وهو الذي دخل في حوار مخصب مع أبحاث باختين حينما ساهم في نقل جزء مهم منها إلى اللغة العربية ونقصد كتاب : الخطاب الروائي الذي صدرت ترجمته إلى العربية سنة 1987. ونحن لا يمكن أن نقرأ كتابا لمحمد برادة أو مقالا في النقد دون أن نشعر بأن أصداء باختين ترن داخله. وهذا لا يعني انتقاصا من خصوصية أعماله أو زعما بأنها لم تتجاوز مقترحات باختين ، بل الأمر ينم عن إدراك كبير من قبل هذا الناقد لمدى أهمية أفكار باختين " بالنسبة للرواية العربية في مسارها نحو التطور والتجدد . ذلك أن ميخائيل باختين ، ابتداء من عشرينات هذا القرن ، واجه نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينات ، وما تزال ، عبر التعرف - المتأخر دائما- على مناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية والشكلانية. ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها وفي سياق مجتمعي معين ، قدم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية ، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نحولها إلى خميرة لتفكير نقدي مخصب". (131). غير أن محمد برادة وهو يقر براهنية باختين نجده لا يتخلف عن تنبيه القارئ إلى ضرورة الوعي بنسبية هذه الأفكار، ومن ثم وضعها في سياق أوسع يتمثل في الجهود التي مهدت لها وكذلك الدراسات التي تلتها وتجاوزت محدوديتها " .(132)

وفي كتابه " أسئلة الرواية أسئلة النقد "يلاحق محمد برادة جانبا مهما من ملامح التحول في الرواية العربية انطلاقا من اشتغال اللغة الروائية في نصوص متعددة من المتن الروائي العربي . وفي هذا السياق نجده يعتبر أن كل محاولة للإمساك بالاتجاهات المختلفة للنص الروائي العربي وبالآفاق التي فتحها على مستوى تطوير مفهوم الأدب وربطه بالأسئلة الصعبة التي تواجه الفرد والمجتمع ،لا يمكن أن يتبلور على النحو الأفضل من دون الوعي بحقيقة العلاقة التي يقيمها الروائي مع اللغة . إذ

منذ نشوء الرواية العربية وإشكالية اللغة تتموضع في مركز هذا التحول ، الذي اعتبره الكثير من المثقفين المحافظين إجهازا على معايير البلاغة والبيان العربيين . يقول محمد برادة في هذا الصدد: " احتلت مسألة اللغة منذ نهاية القرن التاسع عشر وطوال عدة عقود من هذا القرن ، مكانة أساسية في سيرورة الإحياء الشعري العربي وفي تمظهرات ما يسمى بالنهضة العربية . وقد كانت السمة البارزة لهذه المسألة هي استعادة قوة اللغة العربية المنجزة خلال عصور الازدهار القديمة وإحياؤها ضمن تصورات البلاغة الكلاسيكية وما تستتبعه من علائق المبدع والمفكر باللغة ".(133) غير أن هذا الوعي السلفي الذي كان يضغط باتجاه ربط الأدب العربي بجذوره القديمة الممتدة إلى الشعر الجاهلي سرعان ما بدأ ينتهك من خلال نصوص روائية تطمح إلى دنيوة الأدب وتقريبه من ذات الفرد وانشغالات المجتمع. وما يميز هذه النصوص هو تطلعها إلى تحقيق هذا الوصل بين الأدب والحياة من منفذ اللغة التي بها اتجه المبدع العربي إلى تشخيص التصدعات والتحولات الاجتماعية . ومن هذه النصوص يمكننا أن نفكر برواية " زينب " لحسين هيكل وبعض كتابات وأشعار جبران خليل جبران. ويرى محمد برادة أن هذا التحول قد صار في الخمسينيات جزءا من إشكالية فكرية وثقافية عامة عندما " نشر طه حسين كتابه : في الشعر الجاهلي ، ثم عند نشوب خصومة جدالية حادة بين هذا الأخير وبين مصطفى صادق الرافعي المتحيز لبلاغة تتجدد داخل إسار القواعد الموروثة وبتجاهل تام لما تفرضه التحولات المجتمعية المادية والمعنوية من تحوير للغة وتراكيب الجملة ونبرات الذات المتلفظة " .(134)

من هذا المنطلق يعتبر محمد برادة أن إعادة قراءة رواية " زينب " التي صدرت سنة 1914 تفاجئ الدارس بالأهمية الكبيرة التي يحظى بها هذا النص بالنسبة لمن يود الاطلاع على أشكال التحول التي كانت تعرفها الذائقة الفنية ارتباطا بطموح اجتماعي عام يتطلع إلى ردم الهوة بين الأنا والآخر. وهذه الأهمية لا تأتي من كون هذا النص يمثل البداية الفعلية للرواية العربية كما أجمع على ذلك الكثير من النقاد الذين بحثوا في مسألة النشأة وكرسوا لها أبحاثا هامة ، وإنما من الوعي المبكر الذي عبر عنه

كاتبها بمسألة اللغة وهو يغوص في عوالم شخوصه ويستبطن أحلامها وتمزقاتها بلغة سردية متحررة من سطوة المعايير البلاغية التقليدية . يقول محمد برادة : " لو تركنا التصنيفات النقدية التعميمية الكثيرة التي وضعت " زينب " ضمن خانة الرواية الرومانسية المستوحية لموضوعة الريف والطبيعة ؛ لأمكننا أن نستكشف في " زينب " صوت الذات المتلفظة المنفسة عن رغائب مكبوتة عبر مخزون الذاكرة اللغوي وعبر النبرات والكلام الشفوي الجاري على ألسنة شخصيات متباينة اجتماعيا وثقافيا . ولجوء الكاتب إلى استعمال العامية والصيغ الشفوية في جزء هام من حوارات الرواية إنما هو قبل كل شيء انتصار للذاكرة اللغوية في مظهرها الكلامي واختيار فني في رسم الشخصيات التي لا تنفصل عن تلفظاتها ".(135)

انطلاقا من هذا الفهم يقدم الناقد محمد برادة تحقيبا للرواية العربية يستند إلى ثلاثة لحظات أساسية :

أ- لحظة التجنس والانتساب وتمثلها النصوص الأولى التي تجسد ميلاد الرواية العربية ؛

ب - لحظة الرومانيسك في مرآة الرواية وتمثلها النصوص الروائية التي تبلورت خلال الخمسينات في مناخ ثقافي يطمح إلى تغيير مفهوم الأدب وربط النقد بمفهومات الالتزام السارتري والماركسي ؛

ت- الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة وتمثلها نصوص السبعينات التي غامرت،من دون يقين إيديولوجي يحمي ظهرها ، بطرح علاقة الرواية بالواقع في إطار وعي مغاير ينهض على تشخيص التعددية الاجتماعية ويفسح مجالا للبوح والإفصاح عن الشجن الداخلي بعيدا عن كل رقابة إيديولوجية. (136)

عندما نفكر مع محمد برادة في منجز الرواية العربية تبرز إلى السطح ظاهرة التعدد اللغوي . ففي مجتمع ينبني فيه " الوضع الاعتباري للغة على مسلمات لها صفة المقدسات لأنها تفترض نقاء اللغة واستمرارية قواعدها وضرورة إخضاع مستجدات العالم لقوانينها : (137) ، فإن التعدد اللغوي يصبح أداة مهمة لتحريك مخيلة القارئ

وخلق التعدد القمين بتحقيق ما أكدته تحليلات باختين وهو الوصول إلى حوارية عميقة بين الشيء ونقيضه. ولهذا فإن تاريخ الرواية العربية إنما يتحدد " بهذا الرصد للاختراقات المغنية التي أنتجتها نصوص تنتمي إلى التعدد اللغوي متخطية بلاغة سدنة النقاء اللغوي الحريصين على حمايتنا من تبدلات الواقع والذات المتطلبة لأكثر من لغة وصوت ورؤية " . (138)

ولما كانت الرواية جنسا أدبيا مفتوحا ووثيق الصلة بالحاضر والمستقبل ، فإن الرواية العربية وهي تأخذ على عاتقها التقاط الأصداء المتنافرة لواقعها ، ما كانت " لتنتظر انتهاء المجاميع اللغوية والمعاهد والعلماء من تعريب المصطلحات والكلمات الملتصقة بوسائل العيش وطرائقه المستحدثة . لقد عمد كثير من الروائيين إلى إعطاء الأسبقية للتعبير ودقته وحيويته مستعملين الكلمات الوافدة أو المنبثقة من سياق الحياة اليومية وابتداعاتها ، بدلا من الاقتصار على المعجم الموروث الحريص على نقاء اللغة أكثر من حرصه على تجديدها وتوسيعها " .(139) في هذا السياق يرصد الناقد محمد برادة مساهمة الرواية العربية في تطويع اللغة العربية لتستجيب لأسئلة الحاضر المتغير ، كما يلي :

1 - اتجاه بعض النصوص الروائية كـ " زينب " و " يوميات نائب في الأرياف" و" الأرض " و" أيام الإنسان السبعة " ... إلى المزج بين الدارجة ولغة الكلام في النص المكتوب بالفصحى وذلك لتشخيص الاختلافات الاجتماعية وخلفياتها الفكرية والثقافية ؛

2 - جنوح بعض الروائيين إلى إعطاء الأسبقية للأشياء والمفاهيم وتسميتها نظرا لغياب معادل عربي لها . ويذكر محمد برادة من بين هذه النصوص رواية " ذات " و" عطلة رضوان " . وهما تزخران بالكلمات الأجنبية التي صارت تحتل حيزا واسعا في لغة التواصل داخل المجتمعات العربية ؛

3 - تشخيص اللغة تشخيصا أدبيا وجعل ذلك خلفية لقراءة الاختلافات الاجتماعية وانعكاساتها داخل اللغة . وهذا الاختلاف شيء ضروري بالنسبة لمحمد برادة

طالما أن المجتمع يعيش صراعا بين لغة " آمرة " لا تدافع إلا عن نفسها ولغة الحوار والنقد التي تفسح المجال لتعدد الخطابات والرؤى . (140)

لكن الرواية العربية المسكونة بتيمات متعددة والمهمومة بارتياد مجال البوح والمزاوجة بين خطابات الفانطاستيك والتاريخ والأسطورة والسينما والصحافة، بالرغم من التحققات التي تنجزها وهي تبلور " قيما تستوحي تطلعاتنا إلى تحرير الفكر والجسد ومقاومة التشيىء والتسلط وإعادة النظر في العلاقة بالماضي وبالمجتمع وبالآخر" (141)، فإن الواقع الصعب للمجتمعات العربية وما يتهددها من التباس نتيجة ازدياد الرقابة وتقلص هامش الديمقراطية واستمرار التبعية وتفاقمها يضع الرواية العربية أمام تحديات قصوى خصوصا وأن ما تمتلكه من قدرة على تشخيص التحولات المتسارعة والانفتاح على المخيلة يجعل منها نمطا أدبيا مقلقا وأكثر عرضة للانتقاد والرقابة سيما وأنها هي"المهيأة لتقديم أجوبة مجتمع المستقبل العربي في رحلته المحفوفة بالمزالق نحو التحرر من التبعية والاستقلال ونحو الوحدة والديمقراطية".(142)

بعد هذا العرض الذي أعطيناه عن تصوري صلاح فضل ومحمد برادة للغة الرواية وأسلوبها يمكننا أن نستخلص ما يلي:

1 - إن اعتبار الأسلوب الروائي دالا على مجموع التقنيات التي تتجلى في طرائق الصوغ الروائي لا يعني إلا تمسكا بموضوعية مجردة واختزالية تغفل الجوهر الأساسي في النص- الملفوظ ، بوصفه نتاجا لعلاقة تلفظية بين الكاتب والمتلقي ، في الوقت الذي تركز فيه على التقنيات التي هي خاصية كل نص سردي . وتبعا لذلك فإن تحليل الأسلوب الروائي يفترض استحضار العلاقة بين كل ما في الرواية من تقنيات ولغات وأصوات وتفكير الكاتب . فهذا التفكير هو الذي يخلق الدينامية والدرامية في بناء الكلام وفي أفكار الكاتب . وبهذا المعنى فالأسلوب الروائي لا تبرز خصوصيته انطلاقا من التقنيات الحكائية وإنما من خلال الشكل الذي تأخذه الرواية بوصفها حدثا تلفظيا . أي مجموع الأنشطة

اللغوية التي تكشف عن الوضع الاعتباري للكاتب الضمني والسارد والشخصيات والمخاطب . كما تضيء أيضا طبيعة التنشئة الاجتماعية التي خص بها الروائي شخوصه مما يقود إلى تقديم عالم متنوع ومتعدد عبر النسيج اللغوي . من هذا المنطلق تنكشف قدرة الرواية على استدماج اللغات المتعددة التي تريدها أن تكون مثل الواقع الذي تعبر عنه : عاجة بالأصوات والمواقف والأحلام والتطلعات .

2 - إن تصور صلاح فضل حول المنظور الباختيني لا يأخذ في اعتبارنا مجمل منجزاته. ذلك أن باختين وهو يدرس الأسلوب الروائي ويبحث في خصوصياته الكامنة في التشخيص اللغوي لم يقف فقط عند جذور الرواية التي وجد مكوناتها في كثير من النصوص السردية القديمة وإنما ساءل أيضا التجديد الذي يتمظهر في الرواية متعددة الأصوات انطلاقا من نموذجه المفضل دوستويفسكي. وهكذا فتصور باختين للأسلوب الروائي المؤسس على البنية الأسلوبية العليا ، يتميز أيضا بارتباطه بالكرونوتوب(زمان،مكان) وكلام الشخصيات والحوارية . ومن ثم فهو يقدم منظورا شموليا مقارنة بالسرديات التي لا تتجاوز إطاري القصة والخطاب إلى السياق الخارجي حيث كل تخصيصات الخطاب الروائي ترتبط باللغة في إحالاتها الثقافية والاجتماعية المتعددة .

خاتمة

لقد قادتنا هذه الدراسة إلى التأكيد على أن اللغة الروائية قد مثلت إشكالية ذات أهمية كبيرة بالنسبة للنقدين الغربي والعربي منذ النصف الثاني من القرن العشرين. غير أن هذا الاهتمام قد أخذ في التنامي والتعمق بتواز مع ما تعرفه العلوم الإنسانية من تشعب عميق خصوصا في حقل اللسانيات والتواصل والعلوم الاجتماعية والنفسية. وقد تمخض عن هذا الزخم مفهوم جديد للخطاب الأدبي يبتعد كثيرا عن التحديدات الأحادية والضيقة . حيث غدت الخصيصة الجوهرية للخطاب الأدبي هي التواصل عبر وساطة اللغة . وهذا ما يقود إلى خلق مسافة بين المتكلم والعالم الذي ينتجه . ينبغي إذن قلب المعادلة الأدبية لمعرفة من يتكلم . ولن يتأتى ذلك إلا باعتبار الكلمة في كليتها كلاما صادرا عن صوت معين . وهذا المفهوم الذي أظهرته تحليلات فان دين هوفل يدين كثيرا لأبحاث ميخائيل باختين اللماحة التي كشفت عن البعد التعددي للغة الروائية والذي يتحقق عبر آليات مختلفة يوظفها الجنس الروائي كالأسلبة والتشخيص اللغوي والباروديا والتهجين والحوارية .

والرواية لكي تقول شيئا عن الواقع فإنها تسلك طريق التخييل الذي يتميز بعدم المباشرة . لذلك يلجأ الروائي إلى تكثيف البياض والمسكوت عنه حتى يحض القارئ على التأويل . وهذا ما يحقق لها قوة تكلمية (Force illocutoire) هائلة. و هذه القوة التكلمية للرواية ليس مصدرها فقط الذات المتلفظة داخل النص وإنما أيضا العلاقة التي تقيمها هذه الذات مع الذوات الأخرى . إذ في سياق التواصل يستدعي التلفظ دائما ذات المتكلم وذات المخاطب حتى إذا كان هذا الأخير غائبا فيزيائيا . وهذا التفاعل الذي يحدث بين الذات المتلفظة والمخاطب هو الذي يحمي الرواية من أحادية الصوت والمعنى ويهبها قدرة على النفاذ إلى أعماق ما لا يوصف ، حيث يلتحم التاريخي والاجتماعي وتتكشف الطاقة الحية للغة.

ولكي يبلغ الروائي درجة أكبر في التعبير عن واقعه بأبعاده الاجتماعية والثقافية

فإنه يحتمي بطرائق مختلفة تمكن لغته من التقاط تفاصيل الأشياء ، لذلك يلجأ الروائي إلى تقريب لغته من واقع الكلام المألوف والمعتاد بين الناس . وهذه العملية لا تخلو من مغامرة خصوصا وأن الأدب خطاب يتميز بانزياح لغته عن التواصل المتداول بين الناس ، لكن الكاتب لا يسقط في المبتذل والجاهز حينما يحاكي أساليب التواصل الشفوي وإنما يحدث اختراقا واضحا في بنية الخطاب الروائي مما يكسب اللغة بعدا تناصيا مميزا يتقاطع فيه صوتان اثنان ووعيان مختلفان ورؤيتان مميزتان للعالم ،إحداهما تنحدر من الخطاب الشفوي والأخرى من الخطاب المكتوب .

ولما كانت الرواية بنية غير مسيجة ومفتوحة على مكونات الأجناس الأدبية الأخرى فإن اللغة فيها تأخذ بعدا تناصيا مميزا تنحو فيه نحو التعددية الصوتية والخطابية. وبهذا المعنى تحقق الرواية خصوصيتها اللغوية التي تحدد طبيعة بناها السردية والتيمية. حيث تدخل في علاقة صعبة بمرجعها ، فتعيد صنعه من جديد ، وتترك تشويشا واضحا على علاقتنا به ،مما يرمي بنا في فضاء التخيل ويحررنا من إسار الاستهلاك السلبي ويجعل من قراءتنا إنتاجا جديدا لها. لهذا فاللغة في الرواية لا تموضع المتلفظين بها في إطار المجتمع والتاريخ والعالم فحسب ، بل تتيح لهم اختراق الواقع المستعصي على التعبير واستدراجه إلى مستوى المتخيل، حيث يصوغون حوله خطابا جديدا ينطق بتفاصيل مغايرة لما هو مألوف ومعتاد. من هنا تبرز خطورة الرواية وشجاعتها اللغوية ؛ فشخصياتها عندما تتحدث ، تستعمل لغة تنهض على صيغ وتراكيب مستمدة من بيئتها . ذلك ما يوفر لها فرصة ثمينة لتموضع نفسها في علاقة بالآخر وبالعالم .

هوامش الدراسة

1 - محمد خرماش : جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي ، مقاربة نظرية ، مجلة علامات ،محور العدد : قضايا الرواية المغربية ، العدد،8 ،1997 ، ص:65.

2 - رينيه ويليك – أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ،مراجعة : حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،1987،ص: 21.

3 - جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل الناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1997، ص:9.

4 - محمد برادة : فضاءات روائية ، منشورات وزارة الثقافة ، الرباط ،2003،ص:8.

5 - سعيد يقطين : انتقال النظريات السردية (المشاكل والعوائق) ، ضمن كتاب: انتقال النظريات والمفاهيم، تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة : ندوات وأطروحات ، رقم 76 ، الرباط ،1999 ص: 57.

6 - Gillian.Lane-Mercier ، La parole romanesque ،Editions Klincksiek،1989، Page، 13.

7 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة وتقديم : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ،1999، ص :31.

8 - أ.ف . تشيتشرين : الأفكار والأسلوب ، دراسة في الفن الروائي و لغته ، ترجمة : حياة شرارة ، وزارة الثقافة و الفنون ، العراق ،1978 ، ص : 19 .

9 - المرجع السابق نفسه ، ص : 23 .

10 - المرجع السابق نفسه ، ص : 10 .

11 - المرجع السابق نفسه ، ص : 20 .

12 - المرجع السابق نفسه ، ص : 18 .

13 - المرجع السابق نفسه ، ص : 19 .

14 - المرجع السابق نفسه ، ص : 192 .

15 - المرجع السابق نفسه ، ص : 25 .

16 - المرجع السابق نفسه ، ص : 23 .

17 - المرجع السابق نفسه ، ص : 21 .

18 - المرجع السابق نفسه ، ص : 24 .

19 - المرجع السابق نفسه ، ص : 198 .

20 - المرجع السابق نفسه ، ص : 25 .

21 - المرجع السابق نفسه ، ص : 317 .

22 - المرجع السابق نفسه ، ص : 20 .
23 - المرجع السابق نفسه ، ص : 21 .
24 - المرجع السابق نفسه ، ص : 182 .
25 - المرجع السابق نفسه ، ص:51.
26 - المرجع السابق نفسه ، ص : 21.
27 - يعد مفهوم باختين عن الإنسان الحواري الذي يتشكل ويتطور بتماس مع نظرة الغير وملفوظات الآخرين مفهوما مركزيا . فهو يوضح كيف انتقل باختين من حقل العلوم الإنسانية ليؤسس نظرية حول الملفوظ السردي تنهض على فحص المكونات الحوارية والبوليفونية المميزة لنص الرواية. انظر في هذا السياق :
- تزيفيطان تودوروف : نحو تقليد في المحاكاة ، ترجمة : محمد برادة ، مجلة الكرمل ، العدد 15، 1985 ، ص: 299.
28 - فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1999، ص: 65.
29 - يفكر باختين الكرنفال كحدث شعبي نقدي ، يضم كل الطقوس وأشكال اللباس والرقص والغناء ، وهو موجه بالأساس ضد جدية الثقافة الرسمية مسائلا بكل قوة أخلاقها وأنساقها الثقافية المهيمنة. ويتميز التقليد الكرنفالي بالضحك وتعدد الأصوات والازدواجية . أنظر في هذا السياق : بيير زيما : قاموس النقد الاجتماعي ، منشورات بيكار ، باريس ، 1985، ص: 107. (النسخة الفرنسية)
[*]- لمزيد من التوسع في ما يتصل بطبيعة تنظير بيير ماشري لعلاقة الأدب بالإيديولوجيا ، والأشكال المعقدة التي تأخذها الإيديولوجيا في النص ، حيث يحطمها ويهشمها ويعيد تركيبها من جديد ، يمكن العودة إلى الدراستين التاليتين :
- بيير ماشري : لينين ناقدا لتولستوي ، مجلة فصول ، الأدب والإيديولوجيا ، الجزء الأول ، المجلد الخامس ، العدد الثالث ، أبريل - مايو يونيو 1985 ، ص : 153-152.
- PHILIPE HAMON ، Texte et idéologie ، Collection écriture ، Editions PUF ، 1978.
30 - T.Todorov ،Critique de la critique، Editions Seuil ،Coll ،Poétique، Paris ،1984،Page،86.
31 - J.Kristeva ،Recherche pour une semanalyse ،Editions Seuil ،Paris ،1969 ،Page،83.
32 - T.Todorov،M.Bakhtine:Le principe dialogique ، Editions Seuil ،Coll ،Poétique، Paris ،1984،Page،7.

33 - Ibid ،Page،288.
34 - Ibid ،Page،288.
35 - Ibid ،Page،287.
36 - Ibid ،Page،287.
37 - Ibid ،Page،288.
38 - Ibid ،Page،288.
39 - ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي . ترجمة جميل نصيف التكريتي ، الطبعة الأولى ، دار توبقال للنشر، بغداد- الدار البيضاء 1986 . ص : 265 .
40 - المرجع السابق ،نفسه : ص : 11 .
41 - المرجع السابق ، نفسه : ص : 266 .
42 - J.KRISTEVA،Op cit، Page ، 93
43 - شعرية دوستويفسكي ، مرجع سابق ، ص: -272 273.
44 - المرجع السابق ،نفسه ، ص : 277 .
45 - بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي، دارتوبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001، ص:10.
46 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة وتقديم : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ،1987، ص: 33.
47 - T.Todorov،M.Bakhtine:Le principe dialogique ، Editions Seuil ،Coll ، Poétique، Paris ،1984،Page،134.
48 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص : 29 .
49 - الخطاب الروائي ، مرجع مذكور ، ص : 149 .
50 - المرجع السابق ، نفســــــه، ص:149.
51 - المرجع السابق ، نفســــــه ، ص:148.
52 - T.Todorov،M.Bakhtine:Le principe dialogique ، Editions Seuil ،Coll ،Poétique، Paris ،1984،Page،136.
53 - M.Bakhtine: Esthétique de la création verbale ، Editions Gallimard ، coll ، NRF ، Paris ، Page ، 270 .
54 - محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصول الجزء الأول ، مجلد 11 ، العدد الرابع ، شتاء 1993 ، العمود الأول ، ص : 13 .
55 - T.Todorov،M.Bakhtine:Le principe dialogique ،Page ،123.

56 - M.Bakhtine: Esthétique de la création verbale، Page، 267.

57 - T.Todorov، M.Bakhtine: Le principe dialogique، Page، 95.

58 - ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ص : 11 .

59 - المرجع السابق ، نفســـــه ، ص:12.

60 - ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة : محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص:155.

61 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ص : 66 .

62 - ميخائيل باختين : الماركيية وفلسفة اللغة ،ص:159.

63 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص : 108 .

64 - المرجع السابق ، نفسه ، ص : 144 .

65 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص :110 .

66 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص :111.

67 - المرجع السابق ، نفســـــه ، ص:111.

68 - J.KRISTEVA، Op cit، Page، 94.

69 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص : 137 .

70 - KATE HAMBURGER، Logique des genres littéraires، Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot، Editions Seuil، Coll، poétique، Paris 1986، Page، 72.

71 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص :89 .

72 - يقدم ميخائيل باختين في كتابه : إستطيقا الإبداع اللفظي ، ص : 212 و ما بعدها ، نمذجة للرواية انطلاقا من العناصر الأساسية المهيمنة وفي علاقتها بصورة البطل المركزي في الرواية . وعلى هذا الأساس يقدم تصنيفا يتضمن المغايرات التالية ضمن الجنس الروائي هي : رواية السفر ورواية الاختبارات ورواية السيرة ثم رواية التعلم . غير أننا يمكن أن نضيف مغايرا آخر تشكل بفعل التداخل بين لغة الشعر ولغة النثر الروائي هو المحكي الشعري الذي تتقاطع فيه اللغة النثرية التقريرية واللغة الشعرية الإيحائية مما يولد مناخا مميزا داخل الرواية يقربها من الشعر. وإضافة لرواية " عوليس " لجيمس جويس التي تمثل نوذجا مميزا لهذا النوع، يمكننا أن نستشهد بأعمال إدوار الخراط التي تسعد بلغة قوامها الوجد والشغف والحلم بالمطلق ، لغة يؤسسها الكاتب اعتمادا على نصوص غابرة وتقاليد أدبية لا حصر لها . وهو يستعمل " مصطلح الرواية- القصيدة " لوصف هذا النوع من النصوص الذي يتجاور في بنائه خطابان هما: لغة الشعر ولغة النثر، بما يجعل النص مساحة لصراع بين وظيفتين اثنتين : الأولى إخبارية تؤديها لغة السرد والثانية إيحائية تتحقق عبر لغة الشعر. وتعد رواياته : " رامة

والتنين" و" الزمن الآخر" تمثيلا نموذجيا لذلك .

73 - T.Todorov، M.Bakhtine: Le principe dialogique، Page، 134 .

74 - Ibid، Page، 134 .

75 - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص :45.

76 - المرجع السابق ، نفسه،ص:45.

77 - المرجع السابق ، نفسه،ص:50.

78 - المرجع السابق ، نفسه،ص:49.

79 - المرجع السابق ، نفسه،ص:45.

80 - المرجع السابق ، نفسه،ص:45.

81 - المرجع السابق ، نفسه،ص:91.

82 - محمد نورالدين أفايه : المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب ، دار المنتخب العربي ، بيروت- لبنان، 1993، ص:157.

83 - Pierre Van Den Heuvel، Parole /Mot/Silence، Pour une poétique de l'énonciation، Edition Librairie José Corti، 1985، Page، 32.

84 - Ibid، Page، 33.

85 - Ibid، Page، 33.

86 - استُعمل مفهوم الميثاق (Le pacte) ، أو عقد القراءة من قبل علماء السرد ومنظري القراءة وذلك لوصف العلاقة بين السارد والمسرود له ، وبين الكاتب والنص والقارئ . ويقصد به عادة الخصائص المختلفة التي يتميز بها نص ما (طبيعة الجنس الأدبي ، المحتوى ، اللغة والأساليب..) والتي من خلالها يفتح شهية المتلقي لقراءته . ولقد انطلق فيليب لوجون من مفهوم الميثاق ليقدم شعرية للسيرة الذاتية تحدد ملامحها وحدودها بالمقارنة مع الرواية. وانطلاقا من الوضعية التي يعيشها القارئ أمام النص الذي يندرج ضمن السيرة الذاتية نجد هذا المنظر يستخلص التعريف التالي : إنها محكي استرجاعي نثري تقوم به شخصية واقعية لحسابها عندما تستعيد مرحلة من حياتها . وهذا التعريف يبرز عناصر أساسية تخص السيرة الذاتية منها : أ- شكل اللغة (محكي نثري) بـ - الموضوع (الحياة الفردية الخاصة) جـ - وضعية الكاتب(التطابق بين السارد والشخصية الواقعية للكاتب) د - المنظور الاسترجاعي للسرد. وعلى أساس هذه العناصر يتأسس الالتزام بين الكاتب والقارئ. أما الميثاق الروائي فهو يلغي مبدأ التطابق بين الكاتب والسارد لأن الرواية عمل تخييلي . انظر:

- Max Roy، Le pacte de lecture، in Le dictionnaire du littéraire، Paul Aron et autres، Editions puf، Paris، 2002، Page، 417.،

Philippe Lejeune ،Le pacte autobiographique ،Coll ،Poétique،Editions ،Seuil،- .Paris، 1975 ، Page ، 14

87 - أمبرطو إيكو : القارئ النموذجي ، ترجمة : أحمد بوحسن ، ضمن كتاب : طرائق السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الطبعة الأولى ، الرباط ،1992 ، ص: 159.

88 - فولفجانج إيسر: فعل القراءة ، نظرية في الاستجابة الجمالية ، ترجمة: عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000 ، ص:186.

89 - .Pierre Van Den Heuvel،OP ،Cit ،Page،88

90 - .OP ،Cit ،Page،21

91 - .OP ،Cit ،Page،46

92 - .OP ،Cit ،Page،46

93 - محمد نورالدين أفايه : المتخيل والتواصل ، مفارقات العرب والغرب ،دار المنتخب العربي ، بيروت- لبنان،1993،ص:168.

94 - .OP ،Cit ،Page،47

95 - .OP ،Cit ،Page،48

96 - .OP ،Cit ،Page،48

97 - .OP ،Cit ،Page،48

98 - لقد ميز جيرار جونيت بين ثلاثة أنواع من الخطابات هي : الخطاب المسرود- خطاب الأسلوب غير المباشر- الخطاب المنقول المباشر وهو الشكل الأكثر محاكاة ،وقد اعتبره أرسطو الشكل السردي " المختلط ". فقد نجده في الملحمة وفي الرواية . وهذا الخطاب المنقول هو الذي اعتبره هوفل وسيلة الكاتب إلى جعل الرواية مسرحا لسجلات لغوية متعددة. بصدد هذا التمييز الذي قدمه جونيت ، يمكن العودة إلى كتاب: تحليل الخطاب الروائي للدكتور سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 1989 ،ص:179.

99 - .Pierre Van Den Heuvel،OP ،Cit ،Page،50

100 - . OP ،Cit ،Page،52

101 - .OP ،Cit ،Page،65

102 - .OP ،Cit ،Page،66

103 - يرى فيليب هامون أن مفاهيم مثل : المعيار- القيمة- العلاقة العاملية ، هي أدوات أساسية ومهمة لبناء المواقع الإيديولوجية التي ينهض النص على تشييدها . وهذه المواقع الإيديولوجية تنتشر في النص من خلال المعارف والمعلومات والنصوص التي يستدعيها الكاتب إلى نصه عن طريق التناص . وهي تشكل مستودعا للضمني والمسكوت عنه واللامفكر فيه ، وذلك لأن الكاتب

ليس بالضرورة ملزما بقول كل شيء . فثمة ضغوطات نصية تعليمية وإيديولوجية(المحرمات) وجمالية تحتم على النص وصاحبه أن يخضعا هذا المستودع لبحث واستقصاء. وقريب من هذا ما يعبر عنه بيير ماشري في سياق تناوله للعلاقة بين الأدب والإيديولوجيا . وهي العلاقة التي لا ينبغي أن تفهم في إطار الانعكاس . فالأدب لا ينسخ الواقع وإنما يقوم بتشييده بطريقة غير مباشرة بحيث تتدخل فيه تجربة الكاتب الفنية والوسائل الخاصة بالأدب . وبهذا المعنى لا تقتصر مهمة الناقد على إبراز هذا المحتوى الإيديولوجي الذي يتضمنه النص وإنما تتجاوزه إلى البحث في ما لم يقله النص ولم يفصح عنه . انظر :

Philippe Hamon, Texte et idéologie ,Coll, Ecriture ,Editions ,PUF, - ,1984,Page,36. Paris

- بيير ماشري : لينين ناقدا لتولستوي ، ترجمة وتقديم : عبد الرشيد الصادق محمودي ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثالث ، أبريل/ مايو/ يونيو ،1985،ص:147.

104 – Pierre Van Den Heuvel، OP ،Cit ،Page، 67.

105 – OP ،Cit ،Page، 67.

106 – OP ،Cit ،Page، 67.

107 – OP ،Cit ،Page، 68.

108 – OP ،Cit ،Page، 68.

109 – تقدم الناقدة دوريت كوهين في كتابها " الشفافية الداخلية " تحليلا متميزا لطرائق تمثيل الحياة الداخلية في الرواية انطلاقا من التمييز بين ثلاثة أشكال أسلوبية هي : أ- المحكي النفسي القائم على خطاب السارد عن الحياة الداخلية للشخصية ، ب- المونولوج المنقول وهو خطاب ذهني على لسان الشخصية ، جـ- المونولوج المسرود وهو خطاب ذهني خاص بإحدى الشخصيات يورده السارد. انظر:

– Dorrit Cohn ،La transparence intérieure ،Mode de représentation de la vie psychique dans le roman ،Traduit de l'anglais par Alain Bony، Coll، Poétique ،Editions Seuil، Paris، 1981، Page ،25.

110 – محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية ، النشأة والتحول ، دار الآداب ، بيروت ، 1988، ص:51.

111 – محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث،دار الثقافة، بيروت- لبنان ،(د- ت)، ص:18-17.

112 – روجر ألن : نشأة الرواية العربية ، ترجمة : لمياء باعشن ، ضمن كتاب : تاريخ كمبردج للأدب العربي (الأدب العربي الحديث) ، تحرير : عبد العزيز السبيل وآخرون ، النادي الأدبي الثقافي،

جدة 2002، ص: 266.

113 – أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، 1994، ص:79.

114 – صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، الطبعة الأولى ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، 1985 ، ص: 288.

115 – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ،1996 ، ص: 4.

116 – علم الأسلوب ، مرجع سابق ، ص: 89.

117 – عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، الطبعة الثالثة،الدار العربية للكتاب ـ طرابلس، (د– ت) ، ص:122.

118 – علم الأسلوب ، مرجع سابق ، ص: 119.

119 – المرجع السابق نفسه ، ص:296.

120 – بلاغة الخطاب ، مرجع سابق ، ص: 375.

121 – المرجع السابق نفسه ، ص: 382.

122 – المرجع السابق نفسه ، ص:276.

123 – المرجع السابق نفسه ، ص:276.

124 – ميلان كونديرا : طرقات وسط الضباب ، ترجمة : حسونة المصباحي ، مجلة نزوى ، العدد السادس ، أبريل ، 1996 ،ص:61.

125 – بلاغة الخطاب ، مرجع سابق ، ص :382.

126 – المرجع السابق نفسه ، ص :400.

127 – صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، الطبعة الأولى ، دار سعاد الصباح ،1992، ص:12–11.

128 – المرجع السابق نفسه ، ص :20.

129 – (إن من يتأمل الأعمال الحديثة لكل من جيرار جونيت وتودوروف والكثير من أقطاب النظرية الأدبية يلاحظ أن ثمة تحولا واضحا لدى هؤلاء الباحثين نحو ما يسمى بـ " تاريخ أنظمة الفكر". فهم ينطلقون من نظرة جديدة للأدب ، تعتبره شكلا من الممارسات الدالة (Signifying practices) بالمعنى الذي يقصده ميشيل فوكو. ومن ثم فإن دراسته قد تفيدنا في معرفة المعايير والقوانين التي تحكم تصرفات البشر. وهي معايير تنتجها الثقافة ويمكن تفسيرها ثقافيا . يمكن في هذا السياق أن نشير إلى بعض كتابات تودوروف : غزو أمريكا ، سؤال الآخر(1982) و نحن والآخرون(1989)). لمزيد من التوسع في هذا الموضوع يمكن

الرجوع إلى مقالة :

- فخري صالح : تزيفيتان تودوروف : من النحو الكوني إلى مناهضة الحكايات الكبرى ، أخبار الأدب ، العدد 581 ،الأحد 13 رجب الموافق 29 من أغسطس ، 2004 ، ص:12.

130 - محمد برادة : أسئلة الرواية أسئلة النقد ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، 1996 ، ص:17.

131 - محمد برادة : موقع باختين في مجال نظرية الرواية ، مقدمة كتاب : الخطاب الروائي ، ترجمة: محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، 1987، ص:18-17.

132 - المرجع السابق نفسه ، ص:10.

133 - محمد برادة : أسئلة الرواية أسئلة النقد ، مرجع سابق ، ص:13.

134 - المرجع السابق نفسه ، ص: 32.

135 - المرجع السابق نفسه ، ص: 33.

136 - المرجع السابق نفسه ، ص: 19.

137 - المرجع السابق نفسه ، ص: 35.

138 - المرجع السابق نفسه ، ص: 35.

139 - محمد برادة : فضاءات روائية ، منشورات دار الثقافة ، الرباط ، 2003،ص:68.

140 - المرجع السابق نفسه ، ص: 69-68.

141 - المرجع السابق نفسه ، ص: 15.

142 - محمد برادة : أسئلة الرواية أسئلة النقد ، مرجع سابق ، ص:68.

مراجع الدراسة

المراجع بالعربية :

- أفايه محمد نور الدين : المتخيل والتواصل ، مفارقات العرب والغرب ،دار المنتخب العربي ، بيروت- لبنان ،1993.
- برادة محمد : أسئلة الرواية أسئلة النقد ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، 1996.
- برادة محمد : فضاءات روائية ، منشورات دار الثقافة ، الرباط ، 2003.
- برادة محمد : موقع باختين في مجال نظرية الرواية ، مقدمة كتاب : الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، 1987.
- برادة محمد : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصول الجزء الأول ، مجلد 11 ، العدد الرابع ، شتاء 1993.

- جاسم الموسوي محسن : الرواية العربية ، النشأة والتحول ، دار الآداب ، بيروت ، 1988.
- خرماش محمد : جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي ، مقاربة نظرية ، مجلة علامات ،محور العدد : قضايا الرواية المغربية ، العدد،8 ،1997 ، ص:65.
- دراج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ،1999 .
- صالح فخري : تزيفيتان تودوروف : من النحو الكوني إلى مناهضة الحكايات الكبرى ، أخبار الأدب، العدد 581 ،الأحد 13 رجب الموافق 29 من أغسطس ، 2004 .
- فضل صلاح : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، الطبعة الأولى ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، 1985.
- فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ،1996.
- فضل صلاح : أساليب السرد في الرواية العربية ، الطبعة الأولى ، دار سعاد الصباح،1992.
- المسدي عبد السلام : الأسلوب والأسلوبية ، الطبعة الثالثة،الدار العربية للكتاب ـ طرابلس،(دت).
- نجم محمد يوسف : القصة في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ،(د- ت) .
- الهواري أحمد إبراهيم : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، 1994.
- يقطين سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،1989.
- يقطين سعيد : انتقال النظريات السردية (المشاكل والعوائق) ، ضمن كتاب : انتقال النظريات والمفاهيم ، تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة : ندوات وأطروحات ، رقم 76 ، الرباط ،1999.

المراجع المترجمة :

- ألن روجر: نشأة الرواية العربية ، ترجمة : لمياء باعشن ، ضمن كتاب : تاريخ كمبردج للأدب العربي (الأدب العربي الحديث) ، تحرير : عبد العزيز السبيل وآخرون ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ،2002 .
- إيسرفولفجانج : فعل القراءة ، نظرية في الاستجابة الجمالية ، ترجمة: عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000.
- إيكو أمبرطو : القارئ النموذجي ، ترجمة : أحمد بوحسن ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ،1992.
- باختين ميخائيل: الخطاب الروائي ، ترجمة وتقديم : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، 1987.

- باختين ميخائيل : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : حياة شرارة، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال ،بغداد- الدار البيضاء ،1986.
- باختين ميخائيل : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة : محمد البكري ويمنى العيد ، سلسلة معالم ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1986.
- تشتشريت أ. ف :الأفكار والأسلوب ، دراسة في الفن الروائي و لغته ، ترجمة : حياة شرارة ، وزارة الثقافة و الفنون ، العراق ،1978.
- تودورف تزيفيطان : نحو تقليد في المحاكاة ، ترجمة : محمد برادة ، مجلة الكرمل ، العدد 15،1985.
- شارتييه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي ، دارتوبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2001.
- كرستيفا جوليا : علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة :عبد الجليل الناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1997.
- كونديرا ميلان : طرقات وسط الضباب ، ترجمة : حسونة المصباحي ، مجلة نزوى ، العدد السادس، أبريل ، 1996.
- ماشري بيير : لينين ناقدا لتولستوي ، ترجمة وتقديم :عبد الرشيد الصادق محمودي ، مجلة فصول، الجلد الخامس ، العدد الثالث ، أبريل/مايو/يونيو ،1985.
- ويليك رينيه – وارين أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ،مراجعة : حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،1987.

المراجع بالفرنسية:

- Bakhtine Mikhaïl , Esthétique de la création verbale ,Traduit du Russe par Alfreda Aucouturier, Editions Gallimard , coll , NRF , Paris,1984.
- Cohn Dorit, La transparence intérieure ,Mode de représentation de la vie psychique dans le roman ,Traduit de l'anglais par Alain Bony,Coll, Poétique ,Editions Seuil, Paris,1981.
- Hamburger Kate, Logique des genres littéraires ,Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Editions Seuil , Coll , poétique , Paris 1986 , Page , 72 .
- Hamon Philippe, Texte et idéologie ,Coll, Ecriture ,Editions ,PUF, Paris 1984.
- Heuvel Pierre Van Den , Parole /Mot/Silence ,Pour une poétique de l'énonciation , Edition Librairie José Corti ,1985.

- Kristeva Julia ,Recherche pour une sémanalyse ,Editions Seuil ,Paris ,1969.
- Lane-Mercier,Gillian , La parole romanesque ,Editions Klincksiek ,Paris, 1989.
- Lejeune Philippe ,Le pacte autobiographique ,Coll ,Poétique,Editions ,Seuil ,Paris1975.
- Todorov. T ,Critique de la critique,Editions Seuil ,Coll ,Poétique, Paris,1984.
- Todorov.T, M.Bakhtine:Le principe dialogique , Editions Seuil ,Coll ,Poétique, -Paris ,1984.
- Zima Pierre V, Manuel de sociocritique ,Editions Picard ,ParisVI,1985.